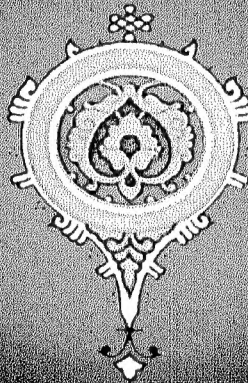


أمجد ريان

صلاح فضل

والشعرية العربية



دار الكتاب العربي
مكتبة الإسكندرية

0118335



Bibliotheca Alexandrina

صلاآ فضل
والشعرية العربية

سلام فضل

والشعرية العربية

تأليف

أحمد ريان

الناشر

دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع (القاهرة)

عبدالله غريب

الكتاب : صلاح فضل .. والشعرية العربية

المؤلف : أمجد ريان

تاريخ النشر : ٢٠٠٠ م

حقوق الطبع والترجمة والاقتباس محفوظة

الناشر : دار أبناء للطباعة والنشر والتوزيع

عبدالله غريب

شركة مساهمة مصرية

الإدارة : ٥٨ شارع الحجاز - عمارة برج آمون

الدور الأول - شقة ٦

ت، ف : ٢٤٧٤٠٣٨

المكتبة : ١٠ شارع كامل صدقي الفجالة (القاهرة)

ت : ٥٩١٧٥٣٢

المطابع : مدينة العاشر من رمضان

المنطقة الصناعية (CI)

ت : ٠١٥/٣٦٢٧٢٧

رقم الإيداع : ٩٩/٩٠٩٩

الترقيم الدولي : I S B N

977-303-180-2

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

المحتوى

٩	مقدمة
١٣	الفصل الأول : حول قراءة نقدية فى بيت من الشعر.....
٢٩	الفصل الثانى : تأملات فى الدرس البنىوى للموشحة.....
٤٥	الفصل الثالث : متابعة لتجربة شوقى
٥٩	الفصل الرابع : مناقشات حول قصيدة الشعر الحر
٩٧	الفصل الخامس : عن شعر الحداثة.....
١١٩	خاتمة
١٢٣	ملحق : نماذج من مؤلفات الناقد

مقدمة

همّ النقاد دائماً هو التوجه إلى الجمهور لإيصال خطاب محدد تملّيه مهام كل مرحلة حسب طبيعة أهدافها الفكرية والثقافية بشرط أن يتوفر مناخ من الديمقراطية يسمح بإمكانية التفاعل مع أعرض قطاع من الجمهور .

كانت أولى حلقات النقد العربى الحديث منبثقة عن التوجه الإحيائي الذى طرحته الكلاسيكية الجديدة فى إطار النهضة العربية الحديثة .

ثم اطرّد نمو الطبقة المتوسطة ونمو تناقضها الطبيعى مع البنى الاجتماعية الإقطاعية العسكرية التركية إلى جوار الاحتكاك الفكرى بأوروبا مما أدى إلى مزيد من السعى نحو تكوين الشخصية المستقلة، واتجه شباب الانتلجنسيا إلى النهل من النموذج الغربى المتقدم حتى ترعرعت الرومانسية وطرحت أول ثورة شعرية فى العصر الحديث . كان شعراء الرومانسية هم نقادها ومنظروها .

وفى مرحلة تالية، وفى إطار نمو الوعى القومى وصعود المتطلبات الاجتماعية الجديدة، عرفنا الواقعية بكافة أشكالها ومنها ما أسماه أنور المعداوى بنموذج : [الواقعية القومية] . وفى إطار التأثير بالالتزامين الوجودى والماركسى تنتقل إلى ما أسماه شكرى عياد بنموذج [الواقعية الموضوعية] التى اهتمت بطرح القضايا المحلية والإنسانية والاجتماعية .

وعرفت الساحة النقدية أسماء عدد من النقاد الأيديولوجيين منهم محمود أمين العالم وإبراهيم فتحى وغالى شكرى ولطيفة الزيات وسيد حامد النساج ومجموعة أخرى من النقاد الليبراليين منهم لويس عوض وعلى الراعى وشكرى عياد وعز الدين اسماعيل وعبدالقادر القط وغيرهم .

مقدمة

ثم تغزو الساحة النقدية أفكار جديدة متأثرة بجرعات الحداثة بشكل أساسى حيث تطورت الامكانيات المعرفية إلى أقصى مدى متحررة من كافة الأشكال التقليدية . وعرفنا فى تلك المرحلة دراسات الأسلوبية والألسنية . وكان للبنىوية دور خطير ساهم فى إثراء الحياة الثقافية على يد صلاح فضل واعتدال عثمان وصبرى حافظ وغيرهم حيث ركزوا على قضايا البنية والتكوين، ورفض المثال السابق فى الفن وعدم الاستسلام للواقع، بل والتمرد عليه من خلال إدهاش المتلقى ودفعه لإعادة النظر المستمرة فى حياته وثقافته ورؤيته للفن والأدب .

وقد سبق صلاح فضل نقاد البنىوية بإصدار كتابه [نظرية البنائية فى النقد الأدبى] وهو كتاب مهم فتح الطريق لعدد ضخم من الدراسات البنىوية لكى تصدر من بعده، وتثرى المكتبة العربية.

ويسعى هذا الكتاب الصغير نسبياً إلى استعراض جهود صلاح فضل الدوبة على مدى زمنى طويل أصدر فيه عدداً كبيراً من كتب النقد الأدبى التى تتابع تاريخنا الأدبى بداية من العصور القديمة متدرجة حتى اللحظة الآنية.

ولكن الاستعراض هنا لا يعنى المسح الشامل لكافة جهود الناقد بل يعنى المرور على أفكار جوهرية عالجهها داخل عدد كبير من الدراسات النظرية والتطبيقية.

وأعتقد أنه من الأهمية بمكان أن يصدر كتاب يتأمل رحلة الناقد البحثية ودراساته بداية من العصور العربية القروسطية حيث نشر الناقد دراسة عن بيت من الشعر للمتنبى، وهى ليست مجرد قراءة لبيت من الشعر بل هى قراءة لحساسية الشعر العربى فى هذه المرحلة . ثم نتأمل

مقدمة

الدرس البنيوي لطراز التوشيح في ذاته مرة، وفي رأى الفكر النقدي المعاصر كما يطبقه الناقد في مرة أخرى .

ونتعرف بعد ذلك على رأى الناقد في تجربة الشاعر أحمد شوقي ليس من خلال المضامين التي يطرحها الشاعر فحسب بل من خلال الظواهر الأسلوبية المختلفة التي يضع الناقد يده عليها بدقة متناهية .

ثم يستعرض الكتاب بعد ذلك رؤية صلاح فضل لقصيدة الشعر الحر سواء في المصدر الحضاري والاجتماعي لهذه القصيدة أو في معالمها الرؤيوية من خلال مجموعة من الجوانب الذاتية والصوفية والأيدولوجية والحسية، ثم تقنيات هذه القصيدة سواء في البناء أو في اللغة دلاليًا وتشكيليًا وإيقاعيًا .

وينتهي الكتاب بطرح وجهة نظر الناقد في تجربة الشعر الحدائي الذي يتميز بتعدد الدلالة واستخدام المجاز اللغوي الكثيف سواء في الرعيّل الأول الذي طرح هذه التجربة ومن أهم شعرائه أدونيس ومحمد عفيفي مطر أو الرعيّل الثاني من الشعراء الأصغر سنًا في الأجيال التالية وتمثلهم جماعة إضاءة ٧٧ على سبيل المثال.

لقد اعتمد مؤلف هذا الكتاب على أربعة كتب أساسية لصلاح فضل:

- ١- أساليب الشعرية العربية - دار الآداب - بيروت، ١٩٩٥ .
- ٢- شفرات النص - دار الفكر - القاهرة - باريس ١٩٩٠ .
- ٣- أشكال التخيل - الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان - القاهرة ١٩٩٦ .
- ٤- انتاج الدلالة - مؤسسة مختار - القاهرة ١٩٨٧ .

مقدمة

وهناك مقالة أخرى منشورة فى مجلة فصول بالقاهرة واستفادات أخرى عابرة أو متأنية من باقى مؤلفات الناقد ودراساته المنشورة فى الدوريات المختلفة .

وسوف يرحل هذا الكتاب للكشف عن جهود الناقد فى أحد المجالات التى اهتم بها وهو مجال الشعر العربى لكى نتعرف على نظرية الناقد الخاصة التى توزعت عبر هذه الرحلة الطويلة مساهماً إلى جوار نقادنا الآخرين فى خلق تصور نظرى نقدى يسبر غور إبداعنا الشعرى فى مرحلة من أهم مراحلنا المعاصرة هى مرحلة : الحداثة .

أمجد ريان

وادی حوف

أول أغسطس ١٩٩٨

الفصل الأول



حول : قراءة نقدية لببيت من الشعر

حول قراءة نقدية فى بيت من الشعر^(*)

(١)

لقد تلاشت الادعاءات التى كانت تتادى بالقطيعة الابستمولوجية مع الماضى، وصرنا على العكس نحتاج إلى أن نمد الأواصر مع جذورنا التاريخية، ولكننا نحتاج إلى نظرية منهجية تعنى بقضية التراث عموماً، والتراث العربى خصوصاً بعد كل هذه الجهود التى بذلها مفكرون ونقادنا .

كم نحلم بأن تنشأ نظرية جديدة تستفيد من كل هذه الجهود لتصب فى تصورات أكثر نضجاً، تدخل إلى تراثنا بشكل محايد منزه عن الهوى أو العاطفة، أو عن الأهداف الصغيرة غير المجدية، لكى نجلو العلاقة بين قضايا هذا التراث من جهة ومتطلبات عصرنا الفكرية والعلمية من جهة أخرى .

وبشكل أكثر خصوصية أو أكثر اقتراباً لموضوعنا فنحن نبحث أيضاً عن معالجات أدق لصورة الشاعر العربى فى تراثنا، فلم يعد هناك مكان للأفكار التى رأت بأن هذا الشاعر لم يكن سوى مرتزق جوال يبحث عن عطايا الخلفاء، أو لم يكن سوى رجل باحث عن الذات والمتع الشخصية هروباً من واقع سياسى واجتماعى ظالم، أو لم يكن سوى بوق لقبيلته أو لمعتقداته الشخصية محدودة الأفق . فقد تمكنت الدراسات الموضوعية من أن تقترب من الشاعر العربى القديم اقتراباً حقيقياً مستفيدة من أكثر التوجهات الفكرية المعاصرة قدرة على الدرس الناضج لقضايا التراث . ولعل التوجه البنيوى يمثل واحداً من أهم هذه التوجهات لأنه ينصب على النص الشعري ذاته فى البداية ثم يسترشد بعد ذلك بكافة الظواهر الأخرى التى تعين على إنجاز رؤية منضبطة عن النص .

وقد أكدت دراسة ناقدنا سعى الفكر الإبداعى المعاصر لإثبات التفاعل بين تجليات الإبداع الأدبى التى تفيض بروح العصر من جهة ومظاهر الخطاب الشعرى العربى على امتداد تاريخه من جهة أخرى فى وحدة عميقة ثرية .

(*) تعليق نقدى على دراسة عنوانها [قراءة نقدية فى بيت من الشعر] منشورة فى كتابه [أشكال التخيل] .

الفصل الأول

لقد أكد الناقد منذ بداية دراسته للمتنبى أن الشاعر يعبر عن [استمرار العنصر البدوي في وجدان الإنسان العربي، وهميته على تصورات بحيث يشكل لب أسطوره ورؤيته لذاته] وهو التوجه الذي يقابل توجهاً آخر غبر عنه شعراء آخرون بداية من أبى نواس ونهاية بأبى تمام وهو التوجه الشعري الذي سار في الاتجاه المعاكس، الاتجاه التجديدي الذي عبر عن دخول معطيات جديدة إلى الواقع العربي، وأضاف إلى النقاء العربي الخالص روحاً جديدة تعكس التطور الحضاري والاجتماعي الذي أشار إليه بعض المفكرين بشكل محدد عندما تكلموا عن الرأسمالية التجارية المبكرة، وعن صعودها بعد تغير جذري شمل الحياة العربية .

(٢)

لقد قرأ الناقد بيتاً شعرياً واحداً للمتنبى، واستطاعت قراءته أن تجسد طموحاً نقدياً يمكن بتوسيعه أن تصل إلى تصورات شديدة الدقة عن تراثنا الشعري .

فقد سعى الناقد إلى تأويل الإبداع من خلال دمج في معنى أكبر هو رؤية العالم أى تأويل ظواهر التعبير للكشف عن الحقيقة الإنسانية الشاملة، وأثبت أن كل خطاب مهما كان جزئياً أو عابراً أو غائماً سيندمج في خطاب أوسع يملأ حيز المكان والزمان الذي ينتمي له البشر ويعكس وجهاً من أوجه الحقيقة الكلية للوجود.

يقول المتنبى :

الخيل والليل والبيداء تعرفنى والسيف والرمح والقرطاس والقلم

أما القراءة فقد تدرجت في سلم دقيق يكشف عن طبيعة التوجه البنيوي الذي يستخدمه الكاتب، وهو توجه يعبر عن أنضج لحظات البنيوية بعد أن خاضت رحلة طويلة منذ بداياتها الأولى حتى وصلت إلى حساسية المقاربة الموضوعية المثمرة مثلاً كان عند لوسيان جولدمان أو يورى لوتمان على سبيل المثال .

يتأمل الناقد الكلمة المفردة في البداية، ثم يتأمل العلاقة اللغوية بين كلمتين أو أكثر، ثم يصل إلى الدلالة الكلية للمعنى الذي يطرحه البيت الشعري ثم يطرح بعد ذلك ما يمكن أن تُعطيه علوم أخرى مثل علم الاجتماع وعلم النفس الأدبي، والدراسة السيميولوجية حول الصوت والإيقاع وغيرها وإذا كنا سنستعرض هذه العمليات واحدة واحدة بشكل مجزأ بهدف الدرس فالناقد قد سار في طريق مختلف لأنه استخدمها في وقت واحد ليستثمر القيمة الإضافية الناتجة عن تفاعل هذه القيم:

(أ)

يتأمل الناقد كلمات البيت مفردة ويظل يوسع دلالة كل كلمة بمفردها إلى أقصى درجة يمكن أن تتحملها لينقل لنا أفق الكلمة الواحدة وما يمكن أن تعطيه مستقلة في البداية قبل أن يخطو إلى المرحلة التالية التي يناقش فيها العلاقة بين كلمة وأخرى .

يتأمل الكلمة الأولى في البيت وهي كلمة [الخيال] فيقول : [يبدأ البيت بالخيال، وهي أنسب مواد الكون العربى للاستهلال، فالخيال معقود بنواصيها الخير، وهي علامة الفروسية والنبيل والثروة المادية والمعنوية، وهي اسم جنس لا يتمثل في جواد ولا فرس محددة ينحصر فيهما، بل يشمل في العالم الخارجى كل ما يطلق عليه خيل، وهي مناط اعتزاز العربى بعرقه وخيلائه بذاته، وربما كانت ترتبط من الوجهة الإيتمولوجية أيضاً ببواعث القوة التى تتجاوز المادة لتعبر عن قدرات الإنسان فى التصور والتخيل، فلا بد أن تكون ثمة قرابة فى قاع اللغة بين الخيل والخيال، تمر عبر انعكاس الظل السريع على الأرض حتى تصل إلى درجة التجريد عندما يغمض الإنسان عينيه ويرى الخيال ببصيرته. وخيل المتنبى على وجه الخصوص تملك طاقة مثيرة للخيال العربى العريق] وإذا تأملنا نحن ما طرحه الناقد فسوف نجد أنه أحاط الكلمة بسور من المعالجات فى مناح شتى فيبدأ بنكهة الكلمة العربية، ثم الإشارة إليها فى حديث الرسول [صلعم] ثم يدخل إلى الكلمة من باب النحو العربى ثم يتكلم عن مضمون الكلمة المباشر ثم يتأمل مادة الكلمة وقرابة هذه المادة بمادة كلمة الخيال وما بين الكلمتين من وشائج مبهرة ومقنعة فى الوقت نفسه ثم يختتم هذا الاستعراض لما يمكن أن تقدمه دلالة الكلمة بالتحدث عن خصوصيتها فى شعر المتنبى بالتحديد. وهكذا نتعرف على الزوايا المختلفة التى اخترق بها الناقد محيط الكلمة فأثراها وأضاف لنا الكثير مما يعيننا على تفهمها أولاً ثم تفهم دورها الذى ستقوم به دلالتها فى مسار البيت كله .

وفى جزء من تحليل الناقد لكلمة [البداء] يقول : [هى مهد الفصاحة وموطن اللغة البكر ومقر الشاعرية، وشهيرة هى تقاليد أهل الحواضر فى دفع أولادهم ليرضعوا لغة البداء فى صباهم حتى تشب على النقاء المثالى، والجمال الفطرى البسيط، وتبرأ من تراكمات الحضارة وتلوث التاريخ . إنها المكان الذى ينفى الزمان ويبطل فاعليته] ، ويشير الناقد هنا إلى المضمون الواسع لكلمة بداء فهى الفضاء

الفصل الأول

الشامل الذى يحتوى حياة البدوى بل العربى منذ ولادته حتى يتمكن البشر من صنع مغامرة حياتهم التى هى بمثابة دراما يخلقونها خلقاً فى قلب هذا الجمود الصامت.

(ب)

وفى مستوى آخر يعالج الناقد العلاقة بين كلمتين وإذا كانت كل كلمة قد تعددت دلالاتها فسيكون من الطبيعى أن مجال العلاقة بين دلالات الكلمتين سيكون متسعاً إلى ما لانهاية وقابلاً للتوليد بلا توقف وهنا يجهد الناقد ذهنه ليخرج بنا إلى تصورات شديدة الأهمية يظل يواصل تتبع تولدها لآخر ما يمكن أن تصل إليه .

يتأمل الناقد الكلمة الأولى [الخيـل] والكلمة الثانية [البـداء] معاً فيقول : [اختار الشاعر كلمته الأولى ووضعها بإيجاز وتركنا نسهر عليها ثم وضع إزاءها كلمته الثانية : الليل، وحشا فى جوفها عنصراً آخر من هذا الكون الذى يجسده، ومع أن اتساق البنية الصرفية والتقفية الداخلية هما أبرز ما يلفت الانتباه للوهلة الأولى فى الجمع بين الليل والخيـل، إلا أننا نلـبث أن نستشعر أن ثمة شيئاً عميقاً يربط بينهما غير هذا النسيج الصوتى القريب، فالخيـل هى ظاهر الوجود العربى ومناطق حركته، والليل هو باطن هذا الوجود وسر سكونه . ثم ألا يحمل التشاكل الواضح بين الخيـل والليل تشاكلاً آخر خفياً يثير عالم الحب المستور فى حياة الإنسان العربى، لا عن إهمال، بل عن فرط أهمية وحفاوة ؟ هل لنا أن نتصور الليل كناية عن المرأة، تحجب ما لا ينبغى أن يذكر، وتقع فى تلك المنطقة المبهمة التى يحـدس بها الإنسان دون أن يتبينها بوضوح ؟ وعندئذ يبرز رابط التشاكل الدلالي فى الركوب بين الخيـل والليل] . لقد لمح الناقد للوهلة الأولى اتساق البنية الصرفية والصوت الناتج عن التقفية الداخلية بين الكلمتين وعلى الرغم من أهمية الاقتصاص إلا أن ذلك لم يشبع الناقد لأن هذا الاكتشاف الصرفى كان مجرد بداية للاجتهاد النقدى الذى تعرض لمعنى أثير لدى البنيوية وهو كشف التفاعل بين الثنائيات الضدية وقد كشف الناقد تفاعلاً جوهرياً بين أعـمق معنيين متضادين فى حياة الإنسان العربى، بين ظاهر وجوده وباطنه ثم تولدت على الفور دلالة وثيقة الصلة بين هذين المعنيين فى عالم الحب، وربط الناقد بذلك بين الكلمتين صوتياً ودلالياً بصورة تؤكد قدرة المنهج البنىوى البارعة فى استثمار كل علاقة ممكنة توحى بها المعطيات المختلفة إيماناً بالوحدة الكلية الكامنة فى أشياء الوجود .

(ج)

وفى مستوى ثالث يبدأ الشاعر رحلته الواسعة ليجول بين المفردات جميعها ويتأمل العلاقات التى بدأت تتفتح بينها، فيشير فى البداية مثلاً إلى دخول كلمة [البداء] لتضاف للكلمتين السابقتين لها [الخيال والليل] فيقول : [وتأتى الببداء لتضع المكان المفتوح إلى جوار الزمان المغلق، فهى تتحرر من النمط الصوتى المائل فى الثنائية السابقة، وتقدم عنصراً ثالثاً مركزياً فى أسطورة الإنسان العربى، يفسح للخيال ميدان حركتها، ويضع للمرأة - أو الليل - إطاره الجمالى المحبب، وشهيرة هى أبيات المتنبي فى حسن البداوة غير المجلوب بالتطرية والصناعة، وافتتانه بالفطرة والطبيعة . الببداء إذن تقدم الفضاء الغنائى المثالى الذى تمرح فيه الخيل وترعى الظباء الأوانس. الببداء هى التى تطويها الخيل وتسكنها الحسان، ويغمرها الليل دون أن تقلقه المصابيح المرتعشة فى شوارع الحواضر. غير أن كلمة الببداء الممدودة المفتوحة لها وظيفة أخرى فى السياق الشعري، فهى الثالثة من العناصر المعدودة ولا بد أن تكون أطول منها فى المقاس الصوتى، هكذا تقتضى تقنية النسيج الشعري، وهى بذلك تتيح الفرصة للمنشد أن يمدّ صوته ويضم العالم فى كفيه حتى يصل إلى أطرافه] وهكذا يواصل الناقد أسلوبه الذى يتردد فى رصد العلاقات بين المضمون من جهة والصوت من جهة أخرى ويضيف بشجاعة ما ينطبع فى ذهنه مباشرة مما يجده قادراً على طرح التصور الأدق حول الرؤية التى يطرحها.

ويواصل الناقد مقاربته التحليلية الدقيقة فيتحدث عن السيف والرمح اللذين يتوحدان كأداتين حربيّتين ويتناقضان فى الوقت نفسه فأحدهما يعمل عن طريق الإمساك والآخر عن طريق القذف وهما يقيمان تناظراً دلاليّاً مع الخيل فى مطلع البيت ويستجيبان لما فيهما من خيلاء وحس عنيف قتالى يميز الإنسان العربى. ثم يتحدث الناقد عن الثنائية الأخيرة التى تمثل مفاجأة مدهشة لأنها مختلفة عن مناخ الاعتراك السابق وذكر الحرب والقتال وهى [الفرطاس والقلم] عالم الكتابة والشعر أى عالم الكلمة، حيث يعبر الشاعر عنه من خلال زوج من الكلمات المتعايشة فى أسرة الشعر.

(د)

ثم تنتقل مع الناقد إلى المستوى الرابع والذى يصل فيه إلى مرحلة طرح الأحكام الكلية المتعلقة بالدلالة العامة للبيت الشعري الذى يدرسه، فيصف أولاً

الفصل الأول

البنية الشعرية العامة لهذا البيت بأنها نموذجية، لأن هذا البيت يحقق الشرط الأساسي للنص وهو التحديد وتراتب العناصر والاكتمال الدلالي التام، فلنا حاجة لما قبله وما بعده، وإن ما يكمن فيه لهي عناصر محددة قد تم تنظيمها حول بؤرة مركزية حتى غدت بنية متماسكة قوية تمثل فلسفة الشعر القديم، فيما سمي بوحدة البيت الشعري. ثم يصف الناقد العلاقة بين شطري البيت فيصف الشطر الثاني بأنه يعيد نثر مفردات العالم الدلالي ذاته الذي قدمه الشطر الأول بعد أن اختار له هذه المرة عناصر أكثر تحديداً وأقل إبهاماً، ويقوم بمزيد من تبثير الرؤية المنداحية في الشطر الأول، فعالم الخيل الموحى بجوانب كثيرة أخذ يتحدد في الحرب وأدواتها. المباشرة : السيف والرمح، ثم يقيم الناقد هذا التشاكل الضدي بين أسرة الحرب ثم أسرة الشعر فيرى أن القرطاس يقابل صفحة السيف، والقلم يحكي سن الرمح، ويواصل الناقد ملاحظاته الدقيقة المثيرة فيقول أن كلاهما أداة مكملة للأخرى لصنع فعلين متضادين فالقتل نفى للآخر، والشعر تواصل حميم واحتضان للآخر، ثم يبدأ الناقد في البحث عن تناسب عميق يكمن تحت هذه البنية السطحية المتفاوتة حيث لا سبيل إلى ذلك إلا برد الشعر إلى الحرب [فهو لا يقوم على الوصال المتكافئ، ولا يعتمد على الاستثمار الجمالي للتقارب الأليف، بل يعتمد على الإعجاز والإبهار والاستلاب . الشعر هكذا أداة للسيطرة بحيث تصبح الكلمة نافذة في العظم مثل السيف وقائلة لإرادة الآخرين، لا سبيل إلى أن يمارس متلقى الشعر - في وعي المتنبى - حريته في القبول والرفض، أو حقه في الاختلاف، ليس له هذا الحق أصلاً أمام جبروت سلطة الكلمة] ويواصل الناقد توليد الدلالات الممكنة من خلال هذا التفاعل اللغوي الغني، فيصل إلى معنى مختبئ يستخلصه بشكل مدهش يوضح قدرة منهج الناقد على الوصول إلى ما وراء المعاني المباشرة أو الدلالات المباشرة للتركيب اللغوي : فالشعر يقابل الليل، والحرب تقابل الخيل وهذا يصل بالناقد إلى النتيجة التالية : لم يكن ليل صاحبنا إذن ليل العاشق المحب المحبوب، وإنما هو ليل من يسعى لاقتناص القوافي ونصب شراك الكلمات القاتلة، وفي دعابة نقدية تحسم موقف الشاعر يقول : [لقد أحسنا به الظن عندما حسبنا أنه قد يلوح بالليل إلى المرأة، إنها في الواقع مستبعدة من مملكته البدوية، إنها مملوكة له، وليست طرفاً محاوراً يدخل معه في علاقة الند للند عن طريق التواصل المتكافئ الجميل].

(٣)

تتميز البنيوية في دقتها، واجراءاتها بأنها تحصر المادة المدروسة بشكل يوحى بإحكام الناقد قبضته على موضوع دراسته، فقد حصر سبعة فواعل لفعل

الفصل الأول

واحد يشبع إحساس الشاعر بنفسه، وقسم الناقد الشطرين إلى مجموعة من الدلالات الخاصة بكل كلمة ثم حصر الثنائيات الضدية المتفاعلة وصعد بنا في النهاية إلى تصور كلي عن البيت وألمح في الوقت نفسه إلى أن هذا التصور إنما يقع في منطقة احتمالية ليفتح المجال لكل الاجتهادات الممكنة، وهذه أيضاً من سمات البنيوية المهمة، أنها ليست سوى منهج تجريبي يكشف عن الجدل بين أشياء الوجود . لقد أثبت الناقد أن وجود الفعل - الذي يدل على الفاعلية والحركة - في قلب الجملة الشعرية لهو دليل على مركزيته ليفيض من حيويته على البيت كله وأثبت كما من المعاني المتجاذلة التي توازي جدل الحياة نفسها.

ومن المهم أن نشير إلى أن الرؤية الجدلية التي عالج بها الناقد بيت المتنبي لا تتوقف على الممارسة النقدية التي تم تطبيقها على البيت الشعري وحسب، بل إن هذا البيت الشعري سيكون منطقاً لفهم تجربة الشاعر كلها، تلك التجربة المميزة لتي تجسد صوتاً جماعياً [يعبر عن الضمير القومي والنموذج المثالي للإنسان العربي].

لقد كان بيت المتنبي هو البؤرة الأولى التي تظل تنفتحت وتمتد دلالاتها إلى ما لانهاية، بل لقد انتقل الناقد من تجربة المتنبي إلى تجربة شعراء آخرين مثل طرفة بن العبد وأبي نواس وأبي تمام، وظل التوسع يزداد حتى وصل بنا الناقد إلى مناقشة الشعر العربي برمته وقد عد المتنبي شاعر العربية الأول على مر العصور وليس عبثاً [أن تحتزن الذاكرة الجماعية له من الأبيات أضعاف ما تحتفظ لغيره، فهو الذي استطاع فيما يبدو أن يستثمر الخواص الأنثروبولوجية للإنسان العربي، ويبلور عالمه المثالي في أقمار صغيرة أطلقها في سماء اللغة فاحتلت مدارها في الآفاق المرئية. ومع أن هذا الإنسان يجور عليه التاريخ ويجور عليه الزمن غالباً، وقد سكن البادية والحضر، وانتقل عبر المراحل المختلفة من إقطاعية ورأسمالية، وما زال يعيشها في آن واحد، إلا أن القرار العميق لوعيه حتى الآن يظل متفلتاً من قبضة الزمن، فلا يحلو له إلا أن يسكن الأسطورة، ويصدق حرفية الرمز، ويبيع الدنيا بأكملها من أجل كلمة حلوة تأسره فيعبدها، وهو الذي أنتجها].

بل إن الناقد في رحلة توسعه اللانهائية تلك يعطينا درساً آخر من دروس الفن فقد أثبت من خلال عمله أن الفن لا يكمن في شكل مستقل عن المضمون، أو حتى يقلل من قوة هذا المضمون، بل إن الحياة الواقعية والصراعات الاجتماعية

الفصل الأول

لها دور بارز في بلورة المعطيات الفنية ذاتها على الرغم من أنه لا يصح أن نحكم على قيمة النص الأدبي من خلال مضمونه فقط، فالشاعر لم ينسخ الواقع حرفياً، ولم يلقننا حقائق بل أبدع أشياء تُولف عالماً جمالياً واسعاً يدور حول رؤية الشاعر للعالم، مثل الفلك.

(٤)

تجرنا السطور الأخيرة السابقة إلى التقاطع الذي أجراه الناقد مع البعد الاجتماعي لرؤية الشاعر، وهنا تتداح التجربة في رحله اتساعها في منطقة يغذيها علم الاجتماع بشكل مباشر. وعلى الرغم من أن الناقد لم يتوقف عند مقولات ابن خلدون الشهيرة في التحليل والتعليل، إلا أنه أشار بوضوح إلى تجسيد النموذج المثالي للإنسان العربي في تجربة المتنبي، وأشار أيضاً إلى استمرار العنصر البدوي الذي يعبر عن وجدان الإنسان العربي في تجربة الشاعر.

كان المتنبي على الرغم من انتمائه إلى مرحلة حدث فيها هذا التحول الاجتماعي والاقتصادي والحضاري الكبير، وبعد أن نشأت وتبلورت الدولة العربية المركزية، كان يرنو إلى الماضي، إلى واقع بدوي صاف في العصور العربية الأولى حيث مجموعة القيم الأصيلة التي عاشها الأجداد منذ العصر الجاهلي.

لقد وصف ابن خلدون الحياة الاجتماعية المستقرة بعد هذه التغيرات الأساسية في تركيب الواقع الاجتماعي العربي من خلال مفهوم "العمران" الذي يعنى عملاً جماعياً حقيقياً مشروطاً بالاحتياجات المادية وجميع الظواهر الباقية لحياة المجتمع في الملك والكسب والعلوم والصنائع أي مختلف أحوال المجتمع الجديد. وناقش ابن خلدون الفروق بين مجتمع البداوة والمجتمع المتحضر وتحدث عن الصراع بين البدو والفلاحين بعده عاملاً أساسياً في تطور المدينة وتكوين المجتمع المستقر.

وقد كشف الناقد الحجاب ومن داخل المعالجة الشعرية ذاتها، كشف عن هذه البداوة المتأصلة في روح المتنبي على الرغم من نشأته وحياته في المرحلة المستقرة في الحضارة العربية، فما أن وصل الناقد إلى الشطر الثاني من البيت والذي يبدأ بالسيف والرمح حتى أوضح هذا الحس العدائي لسلاحين يصيبان الآخر المضاد من بني البشر فتبرز خاصية بدوية عنيفة، و [هنا تتجلى أسطورة الشجاعة

الفصل الأول

العربية في وجهها السلبي المدمر، فهي ليست تلك الشجاعة التي تملكها النفس العظيمة في مجاهدتها لأهوائها وصراعاها مع ذاتها، وليست تلك الشجاعة المتجلية في الإيثار والعمل من أجل الآخرين، بل هي الشجاعة التي تتجسد في السيف وتحكم إليه، فتحكم على الآخر بالموت. إن المدى الحيوى للإنسان هكذا لا يمتد إلى أبعد من جسده، وطموحه لا يستوعب غيره، بل ولا يرى في هذا الغير سوى عائق لحريته وامتداده ووجوده ذاته].

(٥)

ويتطرق الناقد أيضاً إلى علم النفس الأدبى ليستفيد من إجراءاته التي تلقى الضوء على دقائق العمليات النفسية إلى تسهم في الخلق الفنى، وتوضح قدرة المبدع على الإلمام الذاتى بما يدور حوله من مشكلات تتطوى عليها مواقف الحياة المختلفة، وتوضح أيضاً طلاقة المبدع الفكرية التي تمكنه من انتاج أفكار عديدة متابينة في اللحظة نفسها، وما يسمى بمرونة الشاعر وقدرته على إحداث تغييرات مقنعة، وما يعرف من قدرته على تقويم انجازه داخل الخريطة الشعرية كلها من خلال خبراته وثقافته الخاصة . ويكشف هذا المجال أيضاً عن ميول الذات وموقفها من الكون وطبيعة رؤية الشاعر التي تجعل من الذات مركزاً لما يدور حولها.

يتحدث الناقد عن طبيعة السلوك العربى نفسياً مما جسده المتنبى، فالعربى يضع حجاب الليل على وجه المرأة، فيترك لكل قارئ أن يغنى ليله وليلاه . ويقارن الناقد بين التركيب النفسى لكل من أهل الحاضر وأهل البيداء فيرى في الأولين تراكمات الحضارة وتلوث التاريخ ويرى في الآخرين النقاء المثالى والجمال الفطرى البسيط . ويضع الناقد جل اهتمامه فى تأكيد مركزية [الأنا] فى هذا البيت : [أنا الشاعر هى المركز والعناصر من حولها محيط يدور على هامشها ويكتسب طرفاً من دوامها وخلودها]. ثم يناقش الناقد مبدأ اللذة، لذة النص كما عند بارت فيشير إلى أنه إذا كانت الجملة الشعرية الأولى تمثل كياناً وكوناً أنثروبولوجياً مختوماً بباء المتكلم فإنه يرى فيها كل مردود للبيت ذاته، ويلتذ بتحويل اشاراتها إلى نفسه، ويعود الناقد للذة مرة أخرى عندما يناقش تلقينا لشعر المتنبى فنحن [لم نركب جواداً للذة طيلة حياتنا، ولا نتصور أن نمسك بسيف أو نهجر مدننا وحواضرنا كي نطلق فى البوادي مشتتين] ويواصل الناقد تتبع نفسياتنا

الفصل الأول

فى العصر الحديث فإن ما نكتبه نقدمه بأدب وضراعة للمتلقين ليقبلوا أو يرفضوا، وكلما وقفنا من هذه الرؤى المائلة فى الضمير النقدى موقفاً نقدياً فى إطار من الحرية للجميع [كنا أشد حفاوة بمن يحاورنا ويختلف معنا ويمارس حقه الإنسانى والجمالى فى طرح هذه القراءة، ليعود فينشد بلذة بالغة بيت المتنبى الأسر].

كما ناقش الناقد خاصية نفسيه دقيقة عبر عنها المتنبى وجسدها هى خاصية العنف البدوى، والعذوانية التى تعكس فلسفة العربى الذى يصنع قدره بسيفه ولا معنى لحياته دون الشجاعة التى يحقق من خلالها معنى وجوده وارتباطه بالمطلقات المعنوية التى يؤمن بها فى الفروسية والحب والكرم والتفرد : [تبرز برأسها خاصية بدوية عنيفة، هى التفرد والعذوانية، الأنا هى محور الكون وقد تتآلف مع عناصره باستثناء الآخر الذى يحصر وجودها ويقاوم امتدادها فتعلن الحرب عليه، هنا تتجلى أسطورة الشجاعة العربية فى وجهها السلبى المدمر. فهى ليست تلك الشجاعة التى تملكها النفس العظيمة فى مجاهدتها لأهوائها وصراعاها مع ذاتها، وليست تلك الشجاعة المتجلية فى الإيثار والعمل من أجل الآخرين، بل هى الشجاعة التى تتجسد فى السيف وتحتكم إليه فتحكم على الآخر بالموت.

إن المدى الحيوى للإنسان هكذا لا يمتد إلى أبعد من جسده، وطموحه لا يستوعب غيره، بل لا يرى فى هذا الغير سوى عائق لحريته وامتداده ووجوده ذاته].

(٦)

ويتطرق الناقد أيضاً لموضوع الصوت فى النص الشعري إيماناً منه وانطلاقاً من رؤيته الأدبية بأن دراسة النص الأدبى تتطلب فى توسعها المطرد معالجة كل المستويات الدلالية والموضوعية للغة مروراً بالمستوى الصوتى. فالأصوات هى المظاهر الأولى للأحداث اللغوية، والصوت المنطوق هو أصغر الوحدات اللغوية فى النص الشعري وهو يمثل المادة الخام للكلام الإنسانى من ناحية، والمادة الخام لتراكيب النص الشعري اللغوية من ناحية أخرى.

لقد اعتنى علم اللغة الاجتماعى الإثنوميثودولوجى بالتفاعلية الرمزية اللغوية من خلال اقتران الذات الفاعلة بعالم الرموز، وعن طريق الصوت الدال يمكن كشف الكثير من العلاقات الفاعلة فى النص. كما تعد المؤثرات الصوتية جزءاً من اهتمام السيميولوجيين لأنها تمثل إحدى التشكيلات النصية المهمة، وهى التى يمكن أن يتتبعها الناقد فى تماثل الوحدات الصوتية أو تنوعها بين الجهر والهمس والقوة

الفصل الأول

والنعومة، والتكرار والرنين وهذا كله يساهم في تشكيل المعنى الدلالي الذي تطرحه لغة النص الشعري، وقد النقط الناقد ملمحاً صوتياً رهيفاً ولكنه بارع الدلالة بالكلمة الثالثة في البيت وهي [البیداء] الممدودة المفتوحة تختلف عن الكلمتين السابقتين [الخیل واللیل] المتشاكلتين نغمياً وقد جاءت أطول من الكلمتين في المقاس الصوتي لتلبي ضرورة تقتضيها تقنية النسيج الشعري فهي تتيح فرصة للمنشد أن يمد صوته بعد المساحتين الصوتيتين القصيرتين السابقتين وهذا أيضاً يمنح الدلالة معنى آخر هو الإحياء بامتداد البیداء هذا الامتداد اللانهائي لتكون مسرحاً يضم الداليتين السابقتين الخيل واللیل فالصحراء هي الحزن الواسع لمرح الخيل ونشاطها وقوتها، ولحزن الليل وأشجانه وعواطفه . وقد سبغت هذه الملاحظة أفكاراً أخرى تتعلق بالصوت أيضاً عندما يشير إلى انساق البنية الصرفية بين الخيل واللیل بما يشبه تقفية داخلية ملفتة ناتجة عن [هذا النسيج الصوتي القريب].

(٦)

لقد طبق الناقد منهجه البنيوي بشكل موضوعي مفيد لأنه لم ينس للحظة واحدة خصوصية المادة التي يدرسها وخصوصية انتمائها للتراث العربي في العصر العباسي، والعمل النقدي الكبير هو الأقرب والأصدق تصويراً للنص التراثي الذي يعالجه، والأكثر مراعاة لسياقه التاريخي لأن كل عمل أدبي هو بنية حيه ذات وحدة فنية تنشأ عن تفاعل حي متناسق بين ظواهر عديدة تاريخية واجتماعية وثقافية في الوقت نفسه.

وقد اقترب الناقد من عروبية المتنبي إلى أقصى مدى فهو [الصوت الشعري الذي انتصر للبیداء وكرّس اسطورتها وهذب سخرية أبي نواس من بدائيتها وسذاجتها، فحصر تأثيره في الذوق العربي، وردّه إلى حلاوة التغنى بالطبيعة وعناصرها الفاتنة] لقد عد الناقد البداوة كما لو كانت هي كلمة السر في عالم المتنبي المتناقض المشبع بشهوة السلطة ومجد الكلمة، وربط الناقد بين المتنبي وشعراء مرحلته الذين سبقوه واستفادته من شيخه أبي تمام حتى وإن خرج على منطق الفكري والجمالي، فقد أخذ المتنبي بتوالي الأشياء في بيته من توالي الأشياء بالأسلوب نفسه عند أبي تمام.

البیدُ والعيسُ واللیلُ التّمام معا * * ثلاثةُ أبداً يُقرَنُ في قَرَن.

الفصل الأول

ويشير الناقد بحساسيته المرفهة إلى خصوصية المتنبي وخصوصية نفسيته فهو قد استبعد العيس لأن حديث الإبل ليس بالحديث المحبب إليه كفارس فهو يضع الخيل السباق وآلات الحرب مكانها ثم يقيم الخيمة على عموده الشخصى وعلى توجهه كشاعر رائد فى تاريخنا القديم كله.

لقد حصر الناقد أكبر قدر ممكن من الدلالات التى يمكن أن ينطق بها هذا البيت الشعري من خلال حركة ترددية نشطة بين الدلالة الكلية والدلالات الجزئية سواء فيما يمكن أن توحى به معانى الكلمات نفسها أو فيما يمكن أن يستولده الناقد أو يستنتجه من ورائها فقد جعل الليل على سبيل المثال كناية عن المرأة، لأنها تحجب ما لا ينبغي أن يذكر، وتقع فى تلك المنطقة المبهمة التى يحس بها الإنسان دون أن يتبينها بوضوح. كما يعتمد الناقد أن يربط بين إنتاج الشاعر من جهة والذاكرة الشعرية العربية من جهة أخرى فينتطرق إلى معانى طرفة بين العبد وهو يعدد ملذاته فى الحياة ويحصرها فى ثلاث : الخيل والمرأة والخمر وهكذا. ويمكن أن نضع أيدينا على خصيصة مهمة من خصائص رؤية ناقدنا ولعلها تكون أهمها وهى تجسد ميزة المقارنات النقدية المعاصرة ألا وهى عدم التورط فى محددات مطلقة نهائية فالكاظم يعدد الاحتمالات باستمرار بشكل واضح حتى يعطى أوسع مساحة للتليل والتبرير، محترماً عقلية قارئه وراحلاً معه معه إلى أبعد مدى ممكن فى الأفق الدلالي فتترد عند الناقد باستمرار جمل من مثل : [فإذا لم نشعر بالارتياح تجاه هذا الاحتمال - فلدينا بديل آخر] أو [هل لنا أن نتصور] [الخيطة الذى أريد أن أمسك بطرفه الآن هو] وهكذا. بحيث يبتعد الناقد عن الأفكار المكتملة المغلقة، ونحس بهذا الجانب التجريبي الذى يختبر الشئ أكثر مما يقاربه مقارنة يقينية صارمة، إنه يسأل الشئ ولا ينتهى منه، يوقظ الدلالة ويتركها فى حالة اليقظة والإشعاع.

ومن المهم جداً أن نشير إلى أن قراءة الناقد لهذا البيت ستثير فينا - كما سبقت الإشارة - شهوة دراسة التراث الشعري وتذكرنا بضرورة خلق نظرية منهجية تطرح إطاراً عملياً لمعالجة التراث لكى نتخلص من تشوهات المناهج المؤدلجة التى ابتسرت التراث أو عمته أو ضيقت حدوده من أجل الحصول على مكاسب ضيقة محدودة الأفق، ولكى نتجاوز أيضاً المناهج النقدية الأكاديمية التقليدية غير القادرة على التطور والانتساع فتكون النتيجة هى التكرار والفشل فى فهم التراث فهماً واعياً خلاقاً. نحتاج إلى نظرية تتجاوز الأساليب النقدية الغربية فلا تكتفى بها بشكل مطلق بل تضيف إليها إضافة نابعة من خصوصية موقعنا على خريطة الثقافة العالمية.

الفصل الأول

مصادر ومراجع

- (١) من أصول الشعر العربى القديم - مجلة
فصول - المجلد الرابع - العدد الثانى -
يناير - القاهرة ١٩٨٤.
- (٢) سيميائية النص الأدبى - دار افريقيا
الشرق - الرباط ١٩٨٧.
- (٣) النموذج الأصلى للشاعر فى تراثنا -
مجلة العربى - ابريل - الكويت ١٩٩٤.
- (٤) قضايا أدبية - دار الفكر - القاهرة
١٩٥٦.
- (٥) النظريات المعاصرة فى علم
الاجتماع جامعة الملك سعود - الرياض
١٩٩١.
- (٦) الشعر وصفة الشعر فى التراث -
مجلة فصول - المجلد السادس - العدد
الأول أكتوبر - القاهرة ١٩٨٥.
- (٧) سوسيولوجيا الأدب - ترجمة آمال
انطوان عرمونى - منشورات عويدات -
بيروت ١٩٨٣.
- (٨) العمران البشرى فى مقدمة ابن
خلدون - ترجمة رضوان ابراهيم - الدار
العربية للكتاب - ليبيا - تونس ١٩٧٨.
- (٩) أشكال التخييل - شركة لونجمان -
القاهرة ١٩٩٦.
- (١٠) نظرية البنائية فى النقد الأدبى -
مكتبة الانجلو المصرية - القاهرة ١٩٧٨.
- (١١) من التراث إلى الثورة - دار دمشق
ودار الجبل - دمشق ١٩٧٩.
- (١٢) جدلية الخفاء والتجلى - دار العلم
للملايين - بيروت ١٩٧٩.
- ابراهيم عبدالرحمن محمد
- أنور المرتضى
- جابر عصفور
- حسين مروة
- حكمت العربى
- حمادى صمود
- روبير اسكاربيت
- سيفيلانا باتسيفي
- صلاح فضل
- طيب تيزينى
- كمال أبودي

الفصل الأول

- لوسيان جولدمان وآخرون (١٣) البنيوية التكوينية والنقد الأدبي - ترجمة محمد سبيلا وآخرين - مؤسسة الأبحاث العربية - بيروت ١٩٨٤.
- لـوى التوسـير (١٤) البنية ذات الهيمنة : التناقض والتنافر - ترجمة فريال جبورى غزول - مجلة فصول - المجلد الخامس - العدد الثالث - ابريل - القاهرة ١٩٨٥.
- مجدى أحمد توفيق (١٥) مدخل إلى علم القراءة الأدبية - الهيئة العامة لقصور الثقافة - سلسلة كتابات نقدية (٣٤) - القاهرة ١٩٩٤.
- مراد عبدالرحمن مبروك (١٦) من الصوت إلى النص - الهيئة العامة لقصور الثقافة - سلسلة كتابات نقدية (٥٠) - القاهرة ١٩٩٦.
- مصطفى سـويـف (١٧) دراسات نفسية فى الفن - مطبوعات القاهرة - القاهرة ١٩٨٣.
- عبدالمنعم تليمـة (١٨) مداخل إلى علم الجمال الأدبي - دار الثقافة الجديدة - القاهرة ١٩٧٨.



الفصل الثاني



تأملات في درس البنيوي للموشحة

تأملات فى الدرس البنىوى للموشحة

قراءة فى دراسة : [طراز التوشيح بين الانحراف والتناص] (*)

يضع الناقد يده على أول نموذج يتحقق فيه اختلاف القالب الشعري العربى الصارم مقترباً من العامية والنثر، طارحاً دلالة جديدة فى كافة المستويات الاجتماعية والفكرية والجمالية . يتأمل الناقد الموشحة، ويتأمل معنى الانحراف اللغوى من خلال ملمحين أحدهما يتصل بطبيعة تطور الأجناس الأدبية والشعرية، والآخر يتعلق باستجابة هذا التطور للمتغيرات التاريخية، ولأبنية الوعى الاجتماعى فى واقع يتجسد فيه ذلك الاحتكاك الحضارى المباشر بين العرب والغرب .

يرى صلاح فضل أن أول من ابتدع الموشحات هو مقدم بن معافر الفريرى فى منتصف القرن الثالث الهجرى، وقد عبرت الموشحات عن حالة من النضج والتطور يبرر حالة الانتقال إلى رؤى أدبية وفنية جديدة .

يقول ابن خلدون فى المقدمة : [وأما أهل الأندلس فلما كثر الشعر فى قطرهم وتهذبت مناحيه وفنونه وبلغ التتميق فيه الغاية، استحدث المتأخرون منهم فناً سموه بالموشح] والمهم فى هذه الإشارة كلمة [استحدث] باعتبار أن الفن الجديد مبتدعٌ تطلبت ضرورات تطور الواقع الاجتماعى بشكل عام .

لقد اتضح التجديد من خلال اختلاف المستوى اللغوى وكسر النمط الأخلاقى، وطرح تعدد الأصوات داخل الموشحة. ويشير الناقد أيضاً إلى قضية أخرى فى غاية الأهمية تؤكد معنى التجديد وهى : "وهم النثرية" الذى نستشعره بإزاء الفن الجديد لأن النثر ينشئ التعددية اللسانية والصوتية للغة الأدبية لكى يعمق لغته ورؤيته بشكل عام. إن وهم النثرية ليصدر عن تعدد المستويات اللغوية فى الموشحة، وعن الطابع الحوارى القصدى الذى تعتمد عليه كما حدد الناقد، مستشهداً ببعض الآراء القديمة لنقد الموشحات، ومنها حديث ابن سناء الملك الذى قال : [إنها نظم يشهد العين أنها

(*) الدراسة منشورة فى كتاب شفرات النص .

الفصل الثانى

نثر، ونثر يشهد الذوق أنه نظم أى أنها على المستوى البصرى تتراعى للقارئ كأنها نثر، فإذا ما تلقاها وتذوقها أدرك شعريتها].

(١)

يرصد الناقد جمال الأندلس، جمال مدنها ومناخها وفنون المعمار فيها، ثم يتحدث عن أخلاق أهل الأندلس واصفاً درجة التحضر والرقى الذى وصل إليه المجتمع لكى يعرفنا بالمناخ الطبيعى الذى يمكن أن تولد فيه ظاهرة فنية جديدة هي ظاهرة الموشحات فمن الطبيعى فى هذه المدينة المتحضرة بخواصها المادية والمعنوية، وبنسقتها الطبيعى، ونزقها الأخلاقى أن تولد الموشحة، ولهذا يشير الناقد إلى [التجريد الموقعى] كما يقول أصحاب النظرية الحديثة التى تربط بين البيولوجيا واللغة على أساسى التشكيل الهندسى.

لقد نشأت الموشحة على يد عباده بن ماء السماء الذى قومها وصقلها لتصنع منحنى مهماً فى تاريخ الإبداع الأدبى العربى، سيظل يدفعه جمالياً ويعطيه الشحنة التى تنطلق به إلى مناطق لم تكن تستطيع القصيدة العربية التقليدية أن تصل إليها .

أول ما ينبهنا الناقد إليه هو علاقة الموشحة بالمكان الذى ولدت فيه، فهى ليست ظاهرة منبئة عن السياق الذى ساهم فى خلقها، ومن هنا فهو يؤكد أصالتها فى الغرب أكثر من الشرق الذى انتقلت إليه فى مصر والعراق بعد ذلك . كانت الموشحة إذن أكثر ارتباطاً بالغرب، أى بموطنها الذى نشأت فيه .

وفى بيان إحصائى أورده [الصغرى] فى [توشيح التوشيح] نجد أن عدد الوشاحين فى الأندلس يصل إلى اثنين وثلاثين وشاحاً يقابلهم عشرة وشاحين فى مصر وأربعة فى الشام . علاوة على أن وشاحى الشرق متأخرون زمنياً، ولم تكن الموشحة عندهم إلا تقليداً لهذا المذهب الفنى القادم من الغرب .

يلقى الناقد الضوء بقوة إذن على الجانب الاجتماعى شديد التأثير على نشأة الموشحة [إن تتجاوز الموشحة النغم الغنائى المنفرد لتجسد موقفاً ذا أبعاد اجتماعية].

الفصل الثانى

إن التكوين المتعدد الأجناس للمجتمع هو الذى يزيد من فعاليات التطور الحضارى لأن المتطلبات المتباينة تصنع بتراكمها اجتماعاً لمعطيات متعددة ومتكاملة تصنع بقوة تكاملها شكل الحضارة، وقد كان المجتمع الأندلسى كما هو معروف مكوناً من عناصر شتى : ففيه أهل البلاد الأسبان الأصليون، وفيه الوافدون من بربر قادمين من شمال أفريقيا من العرب سواء من أتوا مع موسى بن نصير وعرفوا باسم "البلديين"، ومن جاءوا بعدهم وعرفوا باسم "الشاميين"، وغير هؤلاء جميعاً هناك الممالك السلافية وغيرهم أيضاً. إلا أن الوحدة البشرية كانت أقوى مظهر للحياة لأن العنصر البشرى الذى يمثل أكثر سكان الأندلس كان العنصر العربى الممتزج بالعنصر الأسبانى، وقد عرف المجتمع الأندلسى استقراراً شديداً فى فترة الخلافة بعد أن تلاشى الارتباك منذ بداية الفتح بين عوامل التجميع والتفريق، وقد ظهرت طبقة اجتماعية هى طبقة المولدين من أبناء الأسبان الذين أسلموا وظهر التقدم الاجتماعى والحضارى الذى جسده فنون البناء والمعمار وجرس الحقائق، وبخاصة فى العاصمة القرطبية فى عهد الخليفة الناصر الذى كان مولعاً بالبناء فى فترة كانت فيها بعض دول أوروبا تعد النظافة رجساً من عمل الشيطان.

وقد نهضت الثقافة نهوضاً عظيماً حتى قيل أنه لشدة ولع "الحكم بن عبدالرحمن" بالكتب أرسل إلى "أبى الفرج الأصبهاني" ألف دينار ليرسل إليه نسخة من كتاب الأغاني، فأرسل إليه النسخة قبل أن يظهر الكتاب فى بغداد . ثم تأسست أول مدرسة للدراسات اللغوية بالأندلس، وظهرت مجموعة من أهم الكتب فى الفقه والعلم والفلسفة والطب والرياضيات، وظهرت بعد ذلك الروح القومية الأندلسية فى الحياة الثقافية، ونهضت الموسيقى نهوضاً عظيماً، وكان عبدالرحمن الداخل قد استقدم بعض النساء اللاتى يعملن بالغناء والفن، وهن اللاتى وضعن بذور الموسيقى العربية فى الأندلس قبل أن تأخذ صورتها الناضجة على يد واحد مثل زرياب على سبيل المثال.

لقد كان الاتجاه إلى الموشحات اتجاهاً شعبياً بالأندلس تجلى من خلال استخدام اللهجات العامية والأعجمية اللاتينية، واستخدام الأغنيات الشعبية للدرجة

الفصل الثانى

التى يقول فيها ابن بسام فى حديثه عن مخترع الموشحات أنه [كان يأخذ اللفظ العامى والعجمى ويسميه المركز ويصنع عليه الموشحة - الذخيرة فى محاسن أهل الجزيرة لابن بسام ق ٢١ ص ١].

واستمر هنا الطابع المختلف الذى تولدت عنه فيما بعد الأزجال، وهى الشكل الشعرى الذى كان يكتب جميعه باللغة العامية الخالصة. وظل هذان الفنان قويين حتى أثرا جغرافياً على مناطق مجاورة مثلما حدث عند شعراء التروبادور فى جنوب فرنسا واللايدوس والبالاتا فى إيطاليا فيما بعد.

لقد كان انكسار القالب الفنى للقصيدة العربية التقليدية يعبر عن انكسار النمط الثقافى، بل وعن انكسار النط الأخلاقى. وهناك دلالة واضحة فى استخدام العامية والأعجمية فى ذلك اللعب الفنى المبتدع.

لقد دخلت الكوميديا إلى النص، ودخل الحس العبثى والانحلال للدرجة التى لايطبقها المنطق الأخلاقى - اليوم - عند بعض المحافظين والمترمطين فقد دخلت إلى الموشحة المعانى الصريحة، كما دخلت ألفاظ النسوة والفتيات مما يرتبط بلوازمهن الشخصية للاستفادة من دلالة المفارقة مع أحاديث الرجال ولإدخال الخطاب النسوى وأحاديث الصبيان والسكران وألفاظهم، بل حفلت الموشحات بألفاظ الطبقات الدنيا فى المجتمع من اللصوص وأهل المجون والعجم لتعبر عن ظاهرة شعبية واسعة، ولم تعد الموشحة تتورع عن استخدام الإشارات الحسية والتركيز على الجوانب الجسدية والجنسية مما لاقى رد فعل شديد دفع كل المهتمين بالتجديد إلى عذها معبراً للوصول إلى روح جديدة مختلفة، وبدأت الموشحة تمثل موجة تجديد ذات بريق شديد دون شرط المعانى الانحلالية حتى أن كبار الشيوخ والقضاة والفقهاء فى المشرق كتبوا الموشحة، ومنهم ابن سناء الملك وصلاح الدين الصفدى والشيخ صدر الدين بن الوكيل وغيرهم، يقول الكميت البطليوسى :

وفتاة فتت بحسناها * وتثنيها

تشتكى طول جفاء خدنها * حين يؤذيها

الفصل الثانى

وتغنى برقيع لحنها * ومغانيهها
 ذبت والله أسى نطلق صياح * قد كسر نهدي
 وعمل لى فى شفيفاتى جراح * ونثر عقدى
 ويقول ابن سهل فى خرجة إحدى موشحاته باللهجة العامية :
 هذا الرقيب ما أسواه بظن * أشر لو كان الإنسان مريب
 يا مو لتى قم نعلمو * ذاك الذى ظن الرقيب

(٢)

وصنف ناقدنا الدكتور صلاح فضل تكوين الموشحة، بعدها هذا الجنس المهجن الذى يضرب بجذوره عميقاً فى ثقافات عديدة لكى يشبع الحاجات الإنسانية والجمالية الجديدة، بعد أن انكسر القالب العمودى، وأخذت الموشحة شكلها الجديد : حيث تتكون فى معظم نماذجها من خمس فقرات وكل فقرة تسمى بيتاً، البيت الأول هو المطلع، يليه "الغصن"، ويتكون من مجموعة أشطار ذات عن قافية متحدة ومختلفة عن قافية الأشطار التى تقابلها فى بيت ثان من أبيات الموشحة، ثم يليه "القفل" ويتكون غالباً من شطرين تتحد فيهما القافية على امتداد الموشحة كلها، ويسمى القفل الأخير بـ "الخرجة" .

أما موسيقى الموشحة فهى متنوعة تتميز بالحرية الشديدة بشرط أن يتماثل بحر الغصن مع الغصن، و بحر القفل مع القفل . والتنوع والتوازى هو قانون الموشحة، والذى يعبر عنه اسم الموشحة نفسه، لأنه مأخوذ من الوشاح : زينة المرأة، وهو شريط يسير فيه مسار من لؤلؤ متنوع الأشكال يوازيه مسار من الجزهر متنوع الأشكال أيضاً.

لقد اختلف شكل الموشحة عن شكل القصيدة التقليدية، ثم بدأ بعد ذلك فى التحول إلى مزيد من التنوع فى أشكال عبرت عن بحث الشعراء الدعوب عن قدر كبير من الحرية باستمرار .

الفصل الثانى

لقد أحس الأندلسيون بعدم قدرة القصيدة التقليدية على أحتواء متطلبات حاضريهم، واحتاجوا لهذا الشكل الفنى الجديد الذى يعطى فرصة للتوزيع والإثراء. لقد أحسوا بالحاجة الشعرية للخروج عن النموذج التقليدى الصارم، فابتدعوا فناً يختلف عن سابقه على الرغم من استعارة بعض المكونات الموسيقية الأصلية.

لقد خرجت الموشحة عن نموذج القصيدة المشرقية التقليدية خروجاً بائناً، ويرى الدكتور صلاح أن إرجاع الموشحة إلى أنماط المسمطات والمخمسات الشرقية نوع من الخطأ الفادح، وعدم تفهم لشبكة العلاقات النصية والتاريخية معاً، ويفرق بين الموشحة وقصيدة المجون فى الشعر العربى، من حيث أن قصيدة المجون كانت داخل النمط التقليدى من حيث القالب الشكلى والمعمارى، بينما تمثل الموشحة انشقاقاً على النظام السائد، ويحدد الناقد الفصيل بين النظامين الفنيين حيث: [يدور عمود الشعر فى النقد العربى القديم على نظرية النقاء اللغوى، مما يتطلب قدراً عالياً من بكاره اللغة، وجزالة اللفظ، وشراف المعنى، والتثام النسيج، بحيث تنتمى القصيدة إلى مستوى لغوى رفيع وفريد، دون خلط أو تفاوت. وكما أمعن فى صبغتها البدوية الأصلية اقتربت من المثالية المنشودة لدى النقاد والبلاغيين فى جملتهم، واكتسبت درجة عالية من النبل والصفاء. وتأتى الموشحة، لا لتخرج على هذا العمود الشعرى فحسب، بل لتكسره وتتخذ مساراً مضاداً له، فتبنى على تداخل المستويات اللغوية، إذ تجمع فى نسيجها بين ثلاثة خيوط، الفصحى المعربة، والعامية الملحونة، والأعجمية الرومية. ويصبح هذا التداخل شرطاً لا تتحقق بدونه، ثم تستقر تقاليد الموشحة، فيخصص الجزء الأخير منها وهو "الخرجة" للمستويات العامية والأعجمية]. ومن هنا يظل التفاوت اللغوى هو الفرق الأساسى بين القصيدة والموشحة وهو الذى كان يؤدى إلى إبراز جوانب الجمال والانطلاق فى التعبير.

إن هذا التفاوت بين المستويات اللغوية سوف يضعنا بإزاء فن تقدمى يزدرية المؤرخون فيحذفون نماذجهم من كتبهم أو يتدخلون فيه لإضافة تصويباتهم اللغوية وملاحظاتهم، مع أن الشكل الأول للموشح، الشكل الشفوى الخالص، جمع بجرأة نادرة بين مستويات متعددة متباينة، بل إن بعضها يتضاد مع البعض الآخر بين الفصحى والعامية والأعجمية .

الفصل الثانى

وإذا كان هذا التفاوت اللغوى يمثل الفارق الأساسى بين النصين، فهناك فارق آخر لا يقل فى أهميته ونصوعه، هو النظام الموسيقى الثرى المتنوع الذى اجتلبه الفن الجديد فالموشح [هو أول ثورة حققها الشعر العربى فى إثثار الإيقاع الخفيف الذى يقرب الشقة بين الشعر والنثر، فأضعف من أجل ذلك العلاقات الإعرابية كثيراً، ذلك أننا نقول حقاً أن الموشح معرب، ولكن الإسكان بالوقف فى التجزئات القصيرة، واختيار الألفاظ التى لا تظهر حركات الإعراب فى أواخرها أمران يجعلان العلاقة الإعرابية ضعيفة، ويحيلان الموشح إلى مستوى قريب من مستوى الكلام الدارج] علاوة على هذا التنوع البنائى بين أجزاء الموشحة وتزواج الأصوات المتباعدة حتى تصل بنا كل هذا المعطيات معاً إلى أقصى درجات الإمتاع الغنائى الذى تصحبه نكهة شديدة الاختلاف، تتسجم مع خصوصية الحياة المرفهة التى نشأت فيها الموشحة.

(٣)

الموشحة من خلال هذا المنطق، ومن خلال هذه الخصوصية ثورة فنية لغوية وموسيقية هزت أعطاف تاريخنا الأدبى والشعرى، وإذا كان [ابن عبدربه] و [الرمادى] بعدهما شاعرين كبيرين قد تحولوا إلى فنون التوشيح فى هذا دلالة شديدة الوضوح على مدى الحاجة إلى هذه الثورة الفنية العظيمة التى غيرت وجه الإبداع الشعرى وأعطته دفقة جمالية عميقة وواسعة التأثير.

وإذا كان ناقدنا قد وصف - بداية - قسّمات هذه الثورة وطبيعتها اللغوية من خلال تعدد المستويات اللغوية ودخول العامية والأعجمية دون شرط إلى نص الموشحة فقد وصف ميزة هذه الثورة الفنية فى الموشحة موسيقياً عندما تحدث عن ثلاثة مبادئ كبرى :

الأول : الاعتماد على التفعيلة كوحدة للوزن بدلاً من البحر، وكم يخطئ هؤلاء الذين يريدون أن يمارسوا مقارنة دقيقة بين الموشحة والقصيدة، فيقصون زوائد الموشحات، ولا يخضعونها للفحص والدرس، ويبتعدون بذلك عن الجوهر

الفصل الثانى

الأساسى للموشحة، فى معناها وفى هدفها، لأن الموشحة تجسد نوعاً من أنواع الخروج على الأوزان الشعرية العربية التقليدية، كما إنها استفادت من الأعارىض المهمة غير المستعملة، وكل هذا سبب نفور بعض المتقنين التقليديين، فهذا [ابن بسام] على سبيل المثال لا الحصر لا يورد شيئاً من الموشحات فى موسوعته، ويضيف ناقدنا أنه على الرغم من اعتماد الموشحة على التفعيلة بدلاً من البيت إلا إنها تركز إلى فكرة التنفيذ المتساوق المتوازى [فتبتدع نسقاً مرتباً وتحافظ عليه، فهى وإن كانت تخل بأطوال السطور الشعرية - مثل الشعر الحر - إلا إنها تعتمد إلى تكرار النمط الذى تتخذه وتلتزم به، بالإضافة لتكرار القافية المتنوعة].

أما المبدأ الثانى من مبادئ هذه الثورة الموسيقية فهو الاعتماد على مزج البحور فى الموشحة نفسها مما يؤكد بشكل غير مباشر مظهراً آخر من مظاهر كسر الإطار العروضى الذى كان ينبغى أن ينكسر. وفى إطار هذه التقية الفنية نرى كيف تتباين الأقفال للأوزان ويخالف بعضها بعضاً مما يتطلب مهارة فائقة فى إنشاء الموشحة، ويتطلب خبرة الأديب ومعرفته الواسعة وتمكنه من العروض العربى التقليدى.

ثم نصل إلى المبدأ الثالث وهو يتمثل فى ارتكاز الإيقاع إلى اللحن المصاحب، لا إلى الوزن العروضى فحسب، أى الارتكاز إلى التلحين. بل إن التلحين والتوقيع يقومان أحياناً بتجسير الكسور العروضية من خلال ملء الثغرات أو اختصار الزوائد، [فإذا قرئت أبيات بعض هذه الموشحات بدون موسيقى بدت كأنها نثرية لا إيقاع يضبط أنغامها ولا وزن ينتظمها، فإذا ما جرت على يد الملحن أضاف إليها من اللوازم الموسيقية والتكميلات اللحنية ما تصح به] بل هناك ما لا يحتمله التلحين دون إضافة أصوات مصاحبة قد تخلو من المعنى مثل [لا لا] لكى تدعم اللحن وتضبطه ومن هنا كانت الفرصة لإضافات وتنويعات لا نهاية لها.

ويضرب الناقد أمثلة شديدة الأهمية لكيفيات الاستفادة من التيارات والمدارس الفكرية والنقدية المعاصرة عندما نطبقها فى أثناء دراسة الظواهر الأدبية الأصيلة فى تراثنا ومنها الموشحات، موضوع هذا البحث.

كما استخلص الكثير من نظريات الفولكلور والسيمولوجيا والتناص لدى باختين وسوسير وبيرس وجوليا كريستيفا وغيرهم. ويشير إلى جريماس فى كتابه المشترك عن السيميوطيقا وحديثه عن باختين حيث يعده أول من استعمل مفهوم التناص ليثير اهتمام الغربيين بحياة آرائه وأجرائاته.

ويطبق صلاح فضل مفهوم التناص على ظاهرة الموشحات بشكل مثير يوسع فهمنا لطبيعة الموشحة وتركيبها الرؤيوى والتقنى :

فالموشحة، وبخاصة فى الخرجة تتجمع فيها خبرات شعرية عديدة بفعل التراكمات التاريخية التى يستثمرها الوشاح فى إنتاج دلالاته والتى جعلته يُتهم - بغير حق - بالسرقة ولو المستترة، وهى القضية التى استهوت عدداً من النقاد والبلاغيين الأقدمين مما شكل أزمة لم تحل إلا من خلال الآفاق التى فتحتها قضية التناص التى فسرت الكثير من القضايا المستغلقة.

ويتحدث الناقد عن تصور ابن سناء الملك الناضج بل ويصفه بأنه تصور فى التناص ذاته عندما يقول : [وفى شجعان الوشاحين والطعانين فى صدر الأوزان من يأخذ بيت شعر مشهوراً فيجعله خرجة ويبنى موشحة عليه، كما فعل ابن بقى فى بيت ابن المعتز وهو :

علمونى كيف أسلو وإلا .: فاحجبو عن مقلتى الملاحا

فقال :

رب خصر دق منك فراقا
ويعقد السيف عليه نطاقا
فتشتكى ثقل ردف فضاقا

الفصل الثانى

فلذا دق هـواى رجلاً * إن مات هوى واستراحا

لست أشكو غير هجر مواصل
مذ منعت القلب عن عدل عاذل
وتغنيت لهم قول قاييل

علمونى كيف أسلو وإلا * فاحجبوا عن مقتلى الملاحا

ويواصل الناقد طرح هذه المعانى التى توحى بفهم أولى للتناص عند ابن سناء الملك، الذى يتابع حديثه عن أن الظاهرة لا تقتصر على الخرجة، ولكنها تتخلل بنية الموشح بكاملها بحيث تحمل النصوص فى طياتها عمليات إعادة بناء نماذج متضمنة بأشكال مختلفة، ومن خلال تحولات معينه.

ويلقى الناقد الضوء على أفكار باختين المتعلقة بالتناص والتى يمكن أن نطبقها على ظاهرة الموشحة . فالشاعر يمتلك لغته امتلاكاً تاماً، فى الوقت نفسه الذى تتحقق فيه التعددية اللسانية والصوتية للغة الأدبية وغير الأدبية بشكل يعمق النص ويثرى دلالاته دون أن ينتقص من نوعيته وتفرد.

ويتعرض الناقد لأفكار "سوسير" مما طرحه عن التناص فيما يسمى بـ "الاستبدال" وهو يجسد خاصية جوهرية فى توظيف اللغة الشعرية، من خلال امتصاص العديد من النصوص فى الرسالة الشعرية، والتى تقدم نفسها كمحال لمعنى مركزى، حيث يتم انتاج النص الشعرى من خلال حركة مركبة من إثبات ونفى نصوص أخرى.

ويناقش صلاح فضل قضية مهمة هى : [البؤرة المزدوجة] التى تعد من أهم نتائج قضايا التناص فى الدراسة النقدية الحديثة بشكل عام، على أساس أن ازدواج البؤر هو الذى يلفت انتباهنا إلى النصوص الغائبة أو النصوص السابقة، كما يلفت انتباهنا إلى التخلّى عن أغلوطة استقلالية النص، لأن أى عمل يكتسب ما يحققه من معنى، بقوة كل ما كتب قبله من نصوص، ولأن النصوص الغائبة هى مكونات لشفرة خاصة تساهم فى عملية إدراكنا للنص الذى نتعامل معه. بحيث يكون وعينا

الفصل الثانى

بالنص الأدبى هو وعى مركب أو معقد يدخل فى تكوينه وعينا الأدبى الشامل الذى تكون فى خلال معرفتنا بكل النصوص السابقة . وهذا التصور بالطبع يمكن تطبيقه أيضاً بشكل واضح أو صاف على الموشحات، لأن كل موشحة لها علاقة بالضرورة بنماذج الموشحات السابقة عليها سواء فى التكوين العميق للموشحة أو عندما يلجأ الموشح فى إطار إحساسه بحدائثة عهد فن التوشيح إلى الموشحات التى سبقته.

وليس هذا بالطبع مجرد موقف من الموشحين المشاركة فى علاقتهم بالموشحات الأندلسية . بل هو بالأساس مبحث فكرى ونقدى من جهة، واستجابة لخصائص وطبيعة تراث الموشحات من جهة أخرى . هذا التراث الذى يعتمد دائماً على خاصية إشباع النموذج، مما ولد سلالات تمتد عبر الأجيال المختلفة، ومن ضمنها السلالة المشهورة التى بدأها ابن زهر قائلاً :

أيها الساقى إليك المشتكى * قد دعوناك وإن لم تسمع

ونديم هممت فى غرته
وبشرب الراح من راحته
كلما استيقظ من سكرته

جذب الزق إليه واتكا * وسقانى أربعاً فى أربع

ويعلق الصفى على هذه الموشحة قائلاً : "نظم الأندلسيون وراءه كثيراً فى هذه الطريقة الأنيقة فأحببت أن يكون لى فى روضها شقيقة، فقلنى وبالله الاستعانة:

هلك الصب المعنى هل لكأ * فى تلاقيه بوعد مطمع

وتمهيد هذا الموشح وخرجته :

رب خود علق القلب بها
فهممت عنى توالى حبها
لست أنسى قولها فى صحبتها

كل ما قالو علمتو بالذكا * الحديث لك وأنت يا جار اسمعى

الفصل الثانى

هذا لون من ترجيع الأصداء كان يسميه الصمدى نفسه "مفاوضة"، وهو مواز للمعارضة، ومن خلالها لا يصبح الإبداع التالى تقليداً للأول بل إعادة قراءة له فى منطقة دلالية جديدة، ومن هنا نحس أننا نعيش فيما يشبه مباراة جمالية حية تصل بنا إلى وضع جديد للنصين القديم والمحدث معاً، كما يمكننا من خلال هذه المباراة غير المباشرة أن نتخيل حواراً فنياً ممتعاً يدور بين الوشاحين على مدى الزمان، بحيث يتأسس الجديد على القديم بصورة مطردة ويكون وشاح اليوم قادراً على استحضار موشح الأمس وتطويره ومحاورته، بشرط أن يكون هذا الاستحضار واعياً مقصوداً لاستثمار عناصره وتطويرها فى نمط أكثر جدة وأعمق عطاء.

لقد استخدم الناقد ما يمكن أن يطرحه مصطلح التناص فى النقد الحديث من دلالة متحركة غنية. وتقدير هذا الأمر إنما يختلف من باحث إلى آخر سواء فى إطار الشعرية التكوينية أو ضمن جماليات التلقى، أو من خلال الاقتران بمفهوم الحقل بوصفه معارضة سجالية لمفهوم البنية، غير أن هذا لا يحرمة من الوظيفة النقدية الخصبة.

وغير قضية التناص المهمة يعالج صلاح فضل قضايا أخرى وردت عند المفكرين الجماليين المعاصرين منها قضية ما يمكن تسميته بـ "الفولكلور الذى يسبق عصره"، والمستشرق الأسباني "جارتيا جومث" عندما نشر كتابه المخصص للخرجات الأعجمية للموشحة تعرض للوظيفة التى تخصها داخل الموشحة قائلاً: [كيف نفسر موقف أول صانع عربى للموشحات عندما أخذ خرجة رومانثية أعجمية وأقام عليها موشحته وتبعه فى ذلك بقية الوشاحين؟]. وعدّ جومث ذلك مجسداً لظاهرة جديدة سماها: [الفولكلور الذى يسبق عصره] وذلك لأن الوشاح استخدم الخرجة بالدرجة الأولى من أجل تطعيم عمله بمعطيات تندمج بهذا العمل.

كما تعرض الناقد أيضاً لما طرحه السيميولوجى الأول [بيرس] من أن المظهر الطريف للموشحة وبنيتها يدفعنا لأن نقيم بينها وبين المدينة الأندلسية علاقة أيقونية على أساس المشاركة النوعية لمختلف الأجناس فى المجتمع الأندلسي. وحيث تعكس الموشحة بصرياً التكوين المادى والثقافى للبيئة الأندلسية المنمقة المهجنة التى تفيض بالحيوية والخصوبة.

الفصل الثانی

لقد تميزت رحلة الناقد وإضافته وبخاصة عندما تعرض للنثرية بعدها من الملامح التجديدية المهمة، كما ربط بين الموشحة ودرجة التطور الحضاري والاجتماعي، ثم انتقل لوصف لموشحة وطبيعة اختلافها عن فن الشعر وخصوصيتها ودورها الخطير موسيقياً ولغوياً، كما عمد إلى الاستفادة المباشرة من المذاهب الفكرية والجمالية المعاصرة واستخلص منها تصورات فعالة تعالج هذه الظاهرة المتفردة في تراثنا، وقد طبق الناقد منهجه النبوي بوضوح عندما راح بين الدراسة النصية التي تشرح الظاهرة، وتفصل معطياتها من ناحية، والدراسة المحيطية التي تربط بين النص والمجتمع الذي نشأ فيه من خلال مجموعة من الظواهر الاجتماعية والثقافية .

الفصل الثانى

المصادر

- اميليو جرسية جومث
- (١) مع شعراء الأندلس والمتنبى ترجمة
الطاهر أحمد مكي - ط٤ - دار المعارف
- القاهرة ١٩٨٥.
- صلاح فضل
- (٢) شفرات النص - دار الفكر للدراسات
والنشر والتوزيع - القاهرة - باريس
١٩٩٠.
- (٣) نظرية البنائية فى النقد الأدبى -
مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة ١٩٧٨.
- الطاهر أحمد مكي
- (٤) دراسات أندلسية فى الأدب والتاريخ
والفلسفة - ط٢ - دار المعارف - القاهرة
١٩٨٣.
- لوسيان جولدمان وآخرون
- (٥) البنيوية التكوينية والنقد الأدبى -
راجع الترجمة محمد سبيلا - مؤسسة
الأبحاث العربية - بيروت ١٩٨٤.



الفصل الثالث



متابعة لتجربة شوقي

[مناقشات حول رؤية صلاح فضل لتجربة شوقي^(*)]

لا يغيب على أحد أن مناقشة التراث سواء أكان قديماً أو جديداً قضية في غاية الأهمية. وبخاصة إذا تجاوزنا أساليب المفكرين السابقين ذات الطابع التقليدي، فالموقف من التراث لا يعد جدلاً أكاديمياً خالصاً في حياتنا الثقافية لأن المتحاورين دائماً تسيطر على أذهانهم قضية الهوية العربية الإسلامية في مقابل الهويات الأخرى عربية وشرقية. ومن هنا فالنقاش منذ بدايته يخرج عن الموضوعية ليصب في اتجاهات معينة وفي محاولات لتأكيد مواقف أيديولوجية أو انفعالية أو عقلانية جاهزة.

وستظل أمكانية تطوير حوار ينبع من طبيعة الظاهرة وطبيعة ارتباطها بحياتنا وقضايانا الثقافية حلماً عظيماً يراودنا لكي نتمكن من صياغة رؤية حقيقية وتأكيد مواقف إيجابية ذات طابع موضوعي.

وفي الدراسات العديدة التي تعرضت لفكرة وأدب مدرسة الإحياء كنا نتعرف دائماً على اتجاهات تنسبها لما قبلها وليس لما بعدها لكي تبرهن على الإضافة الفكرية والجمالية لهذه المدرسة في القرن التاسع عشر بعد عصور من الظلام وبعد أن ظل الشعر العربي في القرون الثمانية التي تفصل بين المعري والبارودي يسجل انحذارات متتالية حتى وصل الأمر إلى درجة بعيدة من التكلف وعدم الصدق. أما رؤية صلاح فضل فهي على العكس من هذه الاتجاهات تتميز بقدرتها على أن تستخلص من الإحياء بعمامة وشوقي بخاصة هذه القيم الفكرية التي يمكن أن ترتبط بما يتلوها من اتجاهات نهضوية وتقدمية.

لقد تلمس صلاح فضل بذوقه النقدي الخاص حساسية شوقي الشعرية الرهيفة وهو ليس شاعر إحيائي فحسب بل إن قصائده في المرحلة الأخيرة تومئ بالرومانسية أي بالمرحلة التالية على الكلاسيكية، لقد صار شوقي يعارض ابن زيدون بدلاً من معارضته الشعراء المداحين وصار يعالج القضايا ذات الطابع الذاتي والوجداني في مرحلته الأخيرة علاوة على توجيهه بقوة في طريق المسرح الشعري.

(*) تعليق نقدي على دراستين هما: (رؤية الآثار في شعر شوقي) و(ظواهر أسلوبية في شعر شوقي)، الأولى منشورة في كتاب "أشكال التخيل" والثانية منشورة بمجلة فصول.

الفصل الثالث

إن مقارنة بسيطة يمكن أن نجربها بين تجربة شوقي من ناحية وتجربة البارودى من ناحية أخرى على سبيل المثال، لنعرف أى انطلاقة جمالية حققها شوقي، بينما حافظ البارودى على القيم الأسلوبية التقليدية، وعلى وحدة البيت أساساً جمالياً، وحافظ أيضاً على رصانة المعايير البلاغية الضاربة فى التراث القديم فى دواوين الشعراء الأول.

لقد ناقش صلاح فضل تجديد شوقي على أساس من رؤية تتابع التطور الاجتماعى النهضوى الذى صار مهيمناً على العقلية العربية طوال القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين مما مثل هاجساً تحريراً عاماً تجسد من خلال مواقف محددة فى مختلف ظواهر الفكر والأدب.

لم يكن الموروث وحده كافياً للتذكير بمجدنا القومى أو لخلق قيم شعرية مؤثرة بعد قرون من انتهاء دولة التجار المحاربين، وغياب العقلية العلمية والتنمية وروح الأبداع، وسيادة التفكير الخرافى والتخلف واقتصاد الكفاف . كان الموروث يمثل جانباً واحداً وبقية الجوانب تنتمى لمجمل ظواهر الفكر والحياة الاجتماعية الصاعدة التى تأثرت بعوامل داخلية نتيجة لتغير علاقات الانتاج وولادة المجتمع الجديد، وعوامل خارجية ناتجة عن التفاعل الخلاق مع الحضارة الأوروبية.

لقد واجه العرب فى أثناء محنتهم الطويلة أشكالا من الاضطهاد توجت أخيراً بالأطماع الغربية، أما الوهم الذى استطاعت به الدولة العثمانية أن تهيمن على الأمة العربية فقد بدأ ينهار مع انهيار قوة العثمانيين ذاتها.

لقد عبر المفكرون الإحيائيون عن التحفز القومى أمام التحديات الغربية، فوضعوا قبالة أعينهم تراثنا الطويل، ونستطيع أن نلمح هذا التواصل بين قصائد البارودى واسماعيل صبرى فشوقي وحافظ من جهة والقصيدة العباسية والتراث العربى القديم من جهة أخرى. كان المفكرون الإحيائيون يبحثون عن المثال الكامن فى الماضى مثملاً فعلت الكلاسيكية الجديدة فى أوروبا عندما عمدت إلى انعاش الفكر اليونانى القديم . وهكذا تستمر الفكرة القائلة بخلود المثال فوق الزمان والمكان حيث يرى الإحيائيون أنهم قادرون على اجتياز الزمان عائدين إلى المثال بخصائصه المطلقة، وذلك عن طريق الأشكال التى عبرت عن ذلك المثال.

الفصل الثالث

وإن كانت الكلاسيكية الجديدة [خيرة النوايا] تريد أن ترد الاعتبار للكيان القومى فقد أفسحت المجال واسعاً للاتجاه الرجعى فى الفكر العربى حتى وصلت العلاقة بالأدب العربى القديم حد النقديس، وعدت مناقشة القديم ضرباً من ضروب الكفر، مثلما اتهم طه حسين عندما شك فى الشعر الجاهلى.

وفى كتابه [منهل الوراد فى علم الانتقاد] سعى الناقد الإحيائى قسطاكي الحمصى إلى منهج نقدى قادر على التعامل الفكرى والجمالى مع النصوص الشعرية الجديدة، تجول الناقد فى التراث القديم منتقداً ومهاجماً فى أغلب الأحيان ثم جاب أنحاء المشهد النقدى الأوروبى وقتئذ، ثم خرج لنا بتصور ينص على أن النتائج الأدبى هو وليد عصره وينص على دور الفرد وشخصيته فى إبداعه. وعلى دور الناقد وكيف يكون بصيراً بلغة الفن بشكل عام، ولغة الشاعر الذى يدرسه بشكل خاص. وعلى الرغم من كل ذلك فقد سقط الحمصى فى كثير من مثالب النقد القديم التى يهاجمها؛ فهو على سبيل المثال يهرب من الوقفة الطويلة المتأملّة للنص، ويظل ينتقل بين تعريفات جانبية منبئة الصلة بموضوعه، ويتسرع بإبداء الآراء العابرة. وفى مجال النقد التطبيقى أيضاً لا يستطيع الخروج عن سيطرة الأساليب التقليدية فهو يلجأ إلى الموازنة فى أكثر معانيها البلاغية قدماً وإلى استخدام المعانى العامة غير الدقيقة أو ذات الطابع الإنشائى فيصف اللغة بالجزالة والرصانة والفخامة وهكذا.

أما أستاذ شوقى الناقد والمفكر الإحيائى الكبير حسين المرصى فهو الذى بحث علم الشعر : ماهيته وأهميته، وقسم الشعر فى كتابه [الوسيلة الأدبية] إلى نسيب ومدح وتأديب. ورأى أن بيت الشعر إنما ينفرد بمعناه من جهة، ويتحد مع بقية الأبيات من جهة أخرى، ويلتقى مع ابن طباطبا فى وصف الشاعر بالصائغ الذى يذيب الذهب والفضة ليعيد صياغتهما بأحسن مما كانا عليه، ومن هنا يتضح الجانبان أيضاً المجسدان لقضية الأصالة والمعاصرة، فهناك جانب يعبر عن الجذور الممتدة فى التراث، وجانب يعبر عن اجتهاد الشاعر الخاص. وفى ذلك بوصى المرصى بتكثير المحفوظ من الشعر القديم، وبعد أن يمتلئ الشاعر بالمحفوظ يبدأ فى شذو القريحة حتى تستحكم الملكة وترسخ. وهكذا يؤكد توجه المرصى مرة أخرى أن نقاد الإحياء مرتبطون بالقديم ارتباطاً شديداً لأن فلسفتهم هى إحياء القديم، وبعث القوة والحياة فى جنباته، إحياء للكيان الشعرى والقومى.

الفصل الثالث

ويمكننا أن نلاحظ أن عدداً من شعراء الإحياء العرب من مثل الزهاوى والشببيى والرصافى والكاظمى وغيرهم كانوا يعتمدون على المعجم التقليدى لشاعر واحد فقط هو المتنبى ومن هنا يتضح تميز شوقى فى معجمه المتنوع وفى تصرفه الشخصى بألفاظ هذا المعجم، مما يؤكد هذه الطاقة الشعرية الفياضة التى أكسبته خصوصيته بين شعراء الإحياء وأبرزت إضافته النهضوية رفيعة المستوى. وقبل استعراض أفكار ناقدنا صلاح فضل يمكن أن نطرح مجموعة من الأفكار النقدية الحداثية عن تجربة شوقى :

طه حسين على سبيل المثال يرى فى كتابه [حافظ وشوقى] أن شوقى فى إطار الإحياء يستفيد من سيطرة الذوق الشعرى العربى العام على الذوق الخاص للنقاد والمثقفين. والذوق العام هنا يتجانس مع الوعى الشعرى البسيط الذى يمجّد الخطابة، والبلاغة التقليدية والكلام أكثر من معالجة الحقائق بشكل واقعى.

ويسبغ أدونيس على شاعرية شوقى معنى يحيلها إلى ظاهرة لغوية لا زمنية، وهو يقوم شعريّة شوقى وشاعريته، فى إطار النظرة الإسلامية - العربية فىرى أن الهاجس الرئيسى الذى كان يحرك شوقى هو تدارك الهبوط فى تاريخية اللغة الشعرية العربية من جهة ووضعها فى اتجاه الصعود، من جهة ثانية، فهذا الهبوط دليل على هبوط الفكر وهبوط الإنسان فى آن : أى أنه دليل على هبوط الوجود العربى . وتداركه إنما هو نقطة البداية فى الصعود . وتجسيد هذا الهاجس، شعرياً، يعنى استعادة النموذج البيانى فى الممارسة العربية الشعرية . وشوقى بهذا تصدر كتابته عن الشعرية عن نظرة : المعنى / الأصل، وتصدر كتابته الشعرية عن اللغة فى ذاتها ولذاتها، فى ماديتها ووحيتها فى آن : أى عن وجودها الأصلى الذى لا يفقره مرور الزمن وعن قيمها الإيقاعية، الصوتية - الموسيقية.

اللغة إذن لن تأخذ إيقاعها من الواقع ولكن العكس هو الصحيح فالواقع سيكتسب إيقاعه من اللغة، الواقع - هو دائماً من خلال هذا التصور - ضيف فى بيت اللغة. لا ماضٍ. إذن للغة بل إن ماضيها مجرد أو تأريخى لأن اللغة حاضِر مستمر ومستقبل أيضاً.

وفى دراسة لكمال أبوديب لنص شوقى : [اختلاف النهار والليل يُنسى] يرى أن الذى يطغى على هذا النص تصور للزمن يمتح من منابع الرؤيا الطاغية فى

الفصل الثالث

التراث الشعري العربي، فالزمن قوة مدمرة لا يمكن لجهد إنساني أن يتجاوزها أو أن ينجو من فتكها، وكل ما بينه الإنسان أو يشيده باطل وقبض الريح . لذلك وفي إطار تلك الرؤيا فإن من السمات الأساسية أن التراث يركز على كشف الطبيعة الكونية لفاعلية الزمن، مستخدماً صيغة تراكمية. ومن هنا فإن ما يصدق على مصر، يصدق على قرطبة، ويصدق على الحمراء في الوقت نفسه وهكذا.

ويرى أبوديب أن قصيدة شوقي تستخدم [الحلم] و [الظن] ولكن المعنيين لا يلعبان دوراً عضوياً في النص، ولا يشكلان مكوناً من مكونات التجربة ذاتها بقدر ما يمثلان انقطاعاً للسرد التاريخي ووسيلة لإحداث النقلة الزمنية من الحاضر إلى الماضي أو من الماضي إلى الحاضر : سبان.

أما محمد بنيس فيرى أن شوقي متأثر بالقديم متأثراً طاعياً . ويبرهن على هذا من خلال مقارنة قصيدة [الله أكبر كم في الفتح من عجب] بقصيدة [فتح عمورية] لأبي تمام، ويرى أن قصيدة أبي تمام كنواة مركزية قد هاجرت إلى قصيدة شوقي التي تتسم بالقدرة على الاجترار والقدرة على إحضار نص أبي تمام ومن ثم شعر النصف الأول من القرن الثالث للهجرة في بعض خصائصه وفي بعض عناصره الشكلية البرانية، ويتعامل معها معزولة عن نسقها أو سياقها أي يراها في سكونيتها كما لو كانت محض علامات عابرة، وهذا ما يجعل "الحدود القصوى" لوعي شوقي تلتقي بالحدود القصوى للرؤية السلفية. ويرى بنيس أن شوقي كان يدفع بالشعر إلى الماضي لا المستقبل، رغم تفتحه على الآداب الأوروبية بعد تعلمه الفرنسية . كان لباسه أوروبياً وشعره تقليدياً.

أما ناقدنا صلاح فضل فإنه يؤكد قضية في غاية الأهمية وهي أنه إذا اقتصرنا على تحليل بعض ملامح خطاب النهضة كما يتجلى في شعر شوقي أمكننا أن نضع الإطار الملائم للكشف عما أنجزه هذا الخطاب في ضمير الثقافة العربية.

إن ذبوع قصائد شوقي بين القراء والمتلقين لهو برهان فنيّ وسوسيولوجي على كون هذه القصائد خير ممثل للرأى العام الذي كان يسعى للنهضة حينئذ وشهرة الشاعر ليست محض صدفة مجانية وإنما هي مكافأة المجتمع لشاعره الكبير .

وبحث صلاح فضل لرؤية الآثار في شعر شوقي هو بحث في خطاب النهضة، وهناك بعدان أساسيان في الإشادة الشعرية بالآثار التاريخية القديمة هما :

الفصل الثالث

التاريخ والفن، وهناك حضور للحضارات القديمة فى قلب الواقع المعاصر لكى تنتعش ذاكرة المكان ويرحل الماضى فى الحاضر من جهة، ولكى تظهر عبقرية الإنسان الإبداعية الخلاقة من جهة أخرى مما يجعل رؤية الشعر للتراث قراءة فى التاريخ ومطارحة الفن للفن.

ويلاحظ الناقد فى قصيدة [كبار الحوادث فى وادى النيل] التى ألقاها شوقى فى المؤتمر الشرقى الدولى الذى عقد فى جنيف عام ١٨٩٤، يلاحظ الطابع الجدلى فى الدفاع الحضارى عن فكرة الحرية. لأن الإنسان المصرى الذى صنع كل هذه الحضارة العمرانية كان يفخر بما فعل ولم يكن مسخراً تحت سياط القهر كما أشاع اليونانيون.

ويؤكد الناقد أن بزوغ الوعى التاريخى فى خطاب النهضة هو البداية الحقيقية للعصر الحديث فى الثقافة العربية، لأن الفكر التقليدى يقول بفكرة الانحدار من الذروة إلى السفح ومرور الزمان يدل على التدهور المطرد. بينما يرى النهضويون أن حركة الزمان تتقدم بتراكم الخبرة ونمو المعرفة.

ولا يسقط شوقى فى شرك الحنين المجرى للماضى بل إنه يعبر دائماً عن إيمانه بالتقدم الإنسانى والحضارى ويبشر بالمستقبل دون أن يقع فى "النوستالجيا" أو يكتفى بالانبهار بالعصور المجيدة المنقضية.

ومن أهم قصائد شوقى التى تدل على هذه القضية قصيدته عن أبى الهول التى أكسبها الشاعر روح المسرح الحى لتلقى فى مسرح الأزيكية فى حفل افتتاحه: **أبا الهول طال عليك العصر .: . وبُلغت فى الدهر أقصى العُمُر**

ويطرح الشاعر فى هذه القصيدة رحلة تاريخية ممتدة تشمل الحضارة المصرية فى عصورها المتتالية بحيث تنصب رؤية الشاعر على الحاضر المتطلع للمستقبل.

وللشاعر قصائد أخرى من مثل نصوصه عن كنوز توت عنخ آمون وغيرها وأجزاء من قصيدة تتعرض للجوانب التاريخية بوضوح وصفاء فكرى وجمالى يبحثها الناقد جميعاً ليستخلص منها ملامح محدده لخطاب شوقى النهضوى:

١- الإشادة بالعلم وتأثيره على الحضارة الحديثة أقرب به هو تلك الكشوف الأثرية ذاتها :

الفصل الثالث

درجت على الكنز القرون .: وأتت على الحقّ السنون
 فى منزل كمحجب الغيب .: استسرّ عن الظنون
 حتّى أتى العلم الجسور .: ففضّ خاتمه المصون

٢- تمجيد الآثار ذاتها بعدّها آيات فنية وتاريخية وهنا تظهر قدرة
 شوقى الإبداعية المبهرة فى التصوير والتخييل واستحضار كافة
 المظاهر الجمالية.

٣- معارضة ما يقال عن عبودية الإنسان المصرى القديم وتسخيره لإقامة
 النهضة العمرانية حتّى لو كانت المسألة تعبر عن وجهة نظر شوقى
 نفسه فى المقام الأول :

زمانُ الفرد يا فرعونُ ولّى .: ودالت دولة المتجبرينا
 وأصبحت الرّعاة بكل أرض .: على حكم الرعيّة نازلينا

ولا يكتفى الناقد برصد مثل هذه المضامين عند الشاعر بل هو يقدم
 الدراسة النصية لاقتناص ظواهر أسلوبية فى شعر شوقى، من خلال
 الدراسة البنيوية المتمهلة التى تتوقف بحكمة أمام الاستخدامات اللغوية
 الدالة فى النص الشعرى مما يتطلب - كما يقول جاكوبسون - التركيز
 على المجموع لالتقاط الرسالة منذ البداية.

لا يضع الناقد مجموعة من القوائم الإحصائية التى تدعم الحكم
 الحدسى، لأن هذا الإجراء يحمل فى طياته خطر التثبيت السابق على
 التحليل الدقيق للملامح الأسلوبية الدالة، ولكن الناقد يسعى بموضوعية
 لتنمية متطلبات الدرس التى يفرضها النص وتتيحها معطياته.

يتحدث الناقد عن قيمة التكرار عند شوقى لما لهذه القيمة من وجود
 كثيف فى شعره بعدّه شعراً قد ورث كثيراً من الخصائص الشفهية للشعر
 العربى القديم واستفاد من صياغاته التقليدية ومنها ظاهرة "التدويم" ومعناها
 تكرار العناصر الجزئية أو المركبة بشكل متتال أو متقطع متراوح لكى

الفصل الثالث

يصل الشاعر بمتلقيه إلى حالة مركزة من النشوة الموسيقية واللغوية والتصويرية في إطار كل رؤى ذى قيمة تعبيرية عالية .

وفى إطار توجه الشاعر دائماً إلى الخارج، أو إلى الغير يرصد الناقد أداتين يستخدمهما الشاعر باستمرار هما النداء وفعل الأمر، لدرجة أن قصيدة "أبو الهول" التى سبقت الإشارة إليها يتكرر فيها النداء بالأداة أو بدونها تسع مرات، أما قصيدة "أنس الوجود" فهى تبدأ بالنداء الذى تتلوه مجموعة من صيغ الأمر :

أيها المنتجى بأسوان داراً

كالثريا تريد أن تنقضاً

اخلع النعل واخفض الطرف واخشع

لا تحاول من آية الدهر غصاً

قف بتلك القصور فى اليم غرقى

ممسكاً بعضها من الذعر بعضاً

ويستخدم شوقى كما لاحظ الناقد صيغة الأمر "قم" فى كثير من قصائده : [قم للمعلم وفه التبجيلا.. قم للهلال قيام محتفل به.. قم فى فم الدنيا.. قم ناد أنقرة.. قم تأمل كيف صادتك المنون . وغيرها] وصيغة "قم" هى مقابل الصيغة التراثية "قف"، ولكنها على العكس تتادى بالاستتهاز والحركة بدلاً من السكون والثبوت. بل وفى الغالب تتجه صيغة الأمر إلى الداخل لتتحول إلى نجوى داخلية، وقد تعثر هذه الصيغة على تجليات أخرى فى كل أفعال الأمر التى يبدأ بها الشاعر قصائده مثل : [سلوا قلبى غداة سلا وتابا...، اثن عنان القلب واسلم به.. سل يلدزا ذات القصور..، تجلد للرحيل فما استطاعا ..، أقدم فليس على الإقدام ممتع..، وغيرها].

ويصف الناقد صياغة شوقى بالإحكام والدقة وحتمية القافية وتلاحم عناصر الصورة، ويعمق توصيف القافية ويكشف سر نجاحها الكامن فى تحويل النهاية المجتابة للتوافق الصوتى إلى ضرورة تحتمها طبيعة

الفصل الثالث

التداعى الدلالى، بحيث لا يمكننا أن نحصل على بديل أوفق منها، وهذه هى مهارة الشاعر المقتدر الذى تتحول القافية فى يديه إلى أمر حتمى لا معدل عنه.

ويؤكد الناقد أهمية تحليل مكونات الصورة الشعرية عند شوقى وقياس مصادرها ومعدلات تكرار العناصر الطبيعية والتاريخية فيها، على أن يرتبط التحديد الكمى بلون من التكييف الوظيفى ليكشف ذلك عما هو جوهرى فى الصياغة الشعرية.

ويتعرض الناقد لنموذج أسلوبى مهم عند الشاعر وهو الطباق، الذى قد يحقق نوعاً من الازدواج أو الثنائية التى يستمتع بها القارئ الذى يساهم مشاركاً فى إنتاج الدلالة واكتشاف لعبة التقابل المطرد فتتكرر أساليب ابن خفاجة وابن زيدون من خلال حس عصرى شديد الطرافة.

وفى قصيدة مثل [نهج البردة] والتى تعد من أقوى معارضات شوقى ينجح الشاعر فى توظيف الطباق بمهارة فائقة ولكن درجة تكرار الطباق تزداد حتى ليحتوى البيت الواحد على طباقين فى بعض الأحيان.

هذا وقد يعتمد التدويم عند شوقى على تكرار الأدوات بإيقاع منتظم سواء أكانت أدوات استفهامية أم شرطية.

إلام الخلف بينكم إلاما؟ .. وهذى الضجة الكبرى علاماً؟

فى هذا البيت والأبيات التى تليه فى قصيدة [شهيد الحق] تتوالى الأدوات الاستفهامية فى تدويم متواصل وتكرر الأداة الأولى فى أول الشطر وآخره مما يجعل القصيدة تسير فى مجرى معين شديد الحيوية، متوثب الصياغة يزيد من رهافة الحس الغنائى فيها.

ويساعد الناقد قارئ شوقى بإبراز ملاحظة مهمة عن إمكانية القراءة التى تدخل فى اعتبارها الجانب الدلالى مضافاً إلى التوقيع الموسيقى مما يعمل على إبراز المقاطع والأجزاء الحقيقية للجملة الشعرية وتقاوم فكرة

الفصل الثالث

النظم المتجمد الذي يحيل النص الشعري إلى شفرات مستقلة عن عملية التوصيل الشعري.

وإذا كان التدويم منطقياً كلياً فالشاعر يستخدمه على كافة المستويات الشعرية ومنها المستوى النحوي عندما يكرر مجموعة من الأنماط النحوية من خلال صياغاتها أو تراكيبيها المميزة، فيشيع حس الألفة والرغبة في استنفاد أكبر قدر ممكن من الدلالات التي يمكن أن تعطىها الصياغة نفسها، وها هو يكرر وزن "الفعل فاعلة" في هذا البيت ثلاث مرات صانعاً ما يشبه القوافي الداخلية ومشيعاً هذا الجو الفني من التطريب :

الوصل صافية والعيش ناغية

والسعد حاشية والدهر ماشينا

ويشير الناقد إلى ملاحظة مهمة يفقد التدويم إذا افتقدها قيمته الدلالية والموسيقية وهى أن يكون منظوراً وأن تأتى عناصره المتكررة متلاحقة محسوسة بقوة مثلما جاء فى قصيدته عن جنيف :

والماء من فوق الديار وتحتها .: . وخالها يجرى ومن حول القرى

متصوباً متصعداً .. متمهلاً .: . متسرعاً متسلسلاً متعثراً

فهذه الصيغ الست فى البيت الثانى محسوسة بقوة نتيجة لتواليها المتدفق، فلو كانت متفرقة لما أحسنا بها بمثل هذه القوة والغنائية العارمة، والمسألة هنا ليست مجرد لعبة أسلوبية عابرة بل إن حركة اللغة هنا توازى الواقع موازاة دقيقة وحركة الماء التى تحيط بالدور من كل ناحية تم تجسيدها تجسيداً لغوياً شديداً الدقة فى تصوير شعري بالغ القدرة على التأثير فى متلقيه لفرط صدقه وعفويته وعمق ما يطرحه من رؤية.

لقد طرحت هذه المقالة بعض الملامح التى درسها الناقد فى بحثه الدؤوب فى رؤى وأساليب شوقى، كما حاولت وضع انجاز الناقد فى سياق الرؤى المتعددة التى طرحها نقاد آخرون يجالونه أو يسبقونه. ولكن الذى

الفصل الثالث

لا يختلف عليه أحد هو قدرة صلاح فضل المتفوقه على فتح نوافذ وطرقات ومسالك لا يسير فيها وحده بل يتركها لحركة النقد العريضة التى لا يكف الجوابون عن ارتيادها، وهذه دائماً هى القيمة التى يطرحها عمل الناقد الكبير : عدم الاكتفاء بالانجاز النقدى بل فتح الطريق واسعه أمام البحث الفكرى والنقدى بصفة عامة. كما أنه لابد من الإشارة إلى طبيعة الرؤية النقدية البنوية التى يجسدها حس متطور يتراوح بين الرؤية والأداة لكى يصل إلى أدق تصور حول القضية التى يبحثها. بل إن التعمق فى الرؤية يشير إلى الأداة فى الوقت نفسه، وبالمقابل فإن دراسة الأداة تفيض بالوعى العميق بالمضمون أيضاً.

الفصل الثالث

المصادر

- أحمد شوقي : (١) الشوقيات - مطبعة مصر - القاهرة ١٩٤٠.
- أدونيس : (٢) أحمد شوقي شاعر البيان الأول - مجلة فصول .
- شكري عياد : (٣) الرؤيا المقيدة - دراسات في التفسير الحضارى للأدب - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٧٨.
- شوقي ضيف : (٤) شوقي شاعر العصر الحديث - دار المعارف - القاهرة ١٩٧٤.
- صلاح فضل : (٥) أشكال التخيل - الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان - القاهرة ١٩٩٦.
- ظواهر أسلوبية في شعر شوقي - مجلة فصول .
- طه حسين : (٧) حافظ وشوقي - دار مصر - القاهرة ١٩٦٠.
- حديث الأربعاء - ج ٣ - دار المعارف - القاهرة ١٩٧٦.
- كمال أبوديوب : (٩) شوقي والذاكرة الشعرية - دراسة في بنية النص الإحيائي - مجلة فصول.
- محمد الأسعد : (١٠) الإحياء - جريدة الوطن - ١٣ سبتمبر - الكويت ١٩٨٣.
- محمد بنيس : (١١) النص الغائب في شعر أحمد شوقي : القراءة والوعى - مجلة فصول .
- محمد الهادي الطرابلسي : (١٢) خصائص الأسلوب في الشوقيات منشورات الجامعة التونسية - تونس ١٩٨١.
- يوسف نور عوض : (١٣) الصراع بين الماضى والحاضر في الفكر العربى المعاصر - جريدة الحياة ١٦ إبريل لندن ١٩٩٢.

الفصل الرابع



مناقشات حول قصيدة الشعر الحر

من البراءة إلى الخطر

كان لاندفاع أكثر شرائح الطبقة المتوسطة راديكالية إلى سطح الحياة السياسية والاجتماعية منذ منتصف القرن دور مهم في تغيير أنماط الحياة في إطار هذه الإصلاحات والرؤى المتجددة على كافة المستويات. مثلت هذه الطبقة نفسها جيداً من خلال رواد حركة الشعر الحر الذين أثروا الحياة بهذا المنطق الشعري الذي يعبر عن الذات الجماعية بدلاً من الذات الفردية المحدودة، والذي طرح كل هذه الإضافات اللغوية والموسيقية والبنائية، وأصبحت القصيدة شخصية مندمجة وملتحمة وحية يخترق شكلها ومضمونها أحدهما الآخر بحيث لا يمكن فصلهما وكانت مرحلة الشعر الحر هي المرحلة التي انتصر فيها البيت الحر انتصاراً ساحقاً وشهدت التجربة التنوع المتكاثر وتعرفنا إلى قصيدتين جديدتين في الشعر العربي هما : القصيدة العملاقة في طولها، وكذلك المكرو قصيدة أو القصيدة المفرطة في قصرها.

وكان للمضمون الشعري في هذه الفترة أن يتجادل مع الواقع ومع حركة الفكر فيه، وتردد العقل العربي بين ماضى تليد من جهة وحضارة أوربية متقدمة من جهة أخرى.

لقد أثرى النقاد باختلاف مشاربهم وتوجهاتهم ساحتنا الثقافية بدراسات متعددة عن هذه المرحلة المهمة في حياتنا الشعرية، مرحلة الشعر الحر لما لها من أهمية خاصة ولكونها شكلت القسمة الأولى من قسّمات الشعر العربي المعاصر ودراسة الدكتور صلاح فضل لهذه المرحلة تعد في طليعة هذه الدراسات فهي مستفيدة من المناهج البنوية والحديثة بحيث نتعرف من خلالها على تصور ناضج ممنهج يتجاوز الأشكال الانطباعية والصحفية التي أغرقت الحياة الثقافية على مدى زمني كبير.

إن أهم ما يمكن الإشارة له قبل الغوص في استعراض ملامح تصور ناقدنا هو أن هذه الملامح تم استخلاصها من عدد كبير من البحوث والدراسات والمقالات المنشورة وأهمها كتبه الثلاثة "أشكال التخيل" و "انتاج الدلالة الأدبية" و "أساليب الشعرية المعاصرة" وعلى الرغم من تعدد

الفصل الرابع

المصادر التى يتم استخلاص الأفكار منها إلا أن التجانس الدقيق هو الملمح الأساسى الذى يؤكد أصالة وأهمية هذه الأفكار :

- أولاً -

يشير الدكتور صلاح فضل فى دراساته جميعاً بشكل أو بآخر إلى المصدر الحضارى والاجتماعى الذى ابنتقت فيه الظاهرة الأدبية التى يبحثها، وهو يؤمن بما يمكن أن يكون هناك من روابط بين الأدب من ناحية ومفاهيم التطور الاجتماعى والحضارى من ناحية أخرى، فهناك إذن تناول خفى للمشكلات الاجتماعية وقضايا نمو المجتمعات. فالأدب - كما يقول شكرى عياد نتاج إحساس مباشر بالحياة فى مجتمع يسعى بقوة لجعل التغير مطابقاً للوعى فيحدث [الدفع المتبادل] الذى يؤدى إلى بقطة شاملة وإلى بناء مادی وروحي متكامل.

ويرى صلاح فضل فى كتابه "أشكال التخيل" أن تطورات الأدب والنقد قد أسفرت عن تحولات واضحة فى طبيعة الوظيفة الاجتماعية للشعر بعد انتهاء مراحل الوجدان الذاتى، تتشكل وفقاً لمتغيرات الحضارة والفن والوعى الإنسانى [ص ١٦١]. كانت الإصلاحات الواسعة على المستوى الاجتماعى والثقافى فى أثناء ثورات التحرر الوطنى والصعود الناهض للطبقة المتوسطة يشيع روح التغيير فى الفكر والكتابة وكان هم التجديد يمثل بعداً دافعاً للإبداع وللنقد، واستطاع كوكبة من الشعراء العرب أن يهضموا النموذج الشعرى المهيمن وأن يحولوا فقره إلى ثراء وجموده إلى حركة إبداعية خلقة، يضرب صلاح فضل مثلاً من خلال الشاعر أمل دنقل الذى تركز أهميته على إنجاز الفنى بشكل أساسى، هذه الإنجازات التى نستشعرها من خلال ثلاثة محاور هى : الاعتماد على الصورة القصصية، والاعتماد على الجملة اللغوية المستفزة، والاعتماد على استحضار التراث وتوظيفه بإتقان شديد [أشكال التخيل - ص ١٦٢].

ومن قصائد أمل دنقل المشهورة على سبيل المثال قصيدته التى يبعث فيها حرب "البسوس" القديمة ليرفض "كامب ديفيد" المعاصرة لكى يؤدى دور البطل القومى الناطق بمكنونات الوعى الجماعى الزاخر وإن كان ذلك - فى تصور الناقد - يجعل التجربة تقع فى مزلق خطير من وجهة نظر التفكير الشعرى إذ تضع القناع القديم على الموقف المعاصر دون أن تعبر مسافة المفارقة الحضارية الهائلة بينهما [تتعتمد

— الفصل الرابع —
على مقولة "الثأر" كأساس للدعوة للحرب، وكان أخرى بها أن تتكئ على قيمة إنسانية أصلب مثل الحق أو العدل - السابق ص ١٦٤] ويرى الناقد أنه على الرغم من ذلك فقد اشتهرت أبيات أمل دنقل بل وأصبحت من معلقات الشعر الحديث :

لا تصالح

ولو منحوك الذهب (تبين أنهم لم يمنحوه سوى الديون)

أترى حين أفقاً عينيك

ثم أثبتت جوهريتين مكانهما ..

هل ترى ؟..

هى أشياء لا تشتري ..

ذكريات الطفولة بين أخيك وبينك، حسكما - فجأة - بالرجولة

هذا الحياء الذى يكبت الشوق .. حين تعانقه

الصمت - مبسمين - لتأنيب أمكما

وكأنكما ما تزالان طفلين

لقد كانت ميزة أمل دنقل كما هى ميزة التجديد الشعرى كله أنه يقدم هذا العالم الشعرى الغنى الحار والذى يتميز بالشجاعة فى الوقت نفسه وهذا يجعلنا نحس بأن القصيدة الجديدة تتجاوز مجرد بلورة الوعى الجماعى أيديولوجياً إلى أدائه بشكل جمالى جديد معقد الأدوات وأيضاً عميق الرؤيا قلا يقترب الشاعر أفكاره بطريقة فجأة فى وجه قارئه بل صار الشاعر يحترم ذكاء المتلقى وينمى حساسيته . [السابق ١٦٩].

لقد وصل التجديد إلى ذروته بعد أن بدأ على أيدي شعراء المدرسة السابقة : الرومانسية وكأن مدرسة الشعر الحر كانت استكمالاً للرومانسية وانضاجاً لها ووصولاً بها إلى أقصى ما يمكن أن تعطيه، وهذه الحقيقة يلمسها ناقدنا بوضوح فى أماكن عديدة من دراساته عن تجربة الشعر الحر، بأسلوب غير مباشر فى مرة عندما يتكلم عن الذروة الغنائية التعبيرية لهذه التجربة، وبشكل مباشر فى مرة أخرى عندما

الفصل الرابع

يصف مثلاً تجربة بدر شاكر السياب رائد مدرسة الشعر الحر فيحدث عن أن الشاعر لا يكف عن استخدام تقنيات التعبير الرومانسية المعهودة، ومفردات الطبيعة هي بدائله ومواد تصويره، بل ويمزج الشاعر بين مفردات جسده ومفردات الطبيعة بطريقة الرومانسيين المعهودة فالريح تلهث مثل جيشانه، والقلوع تطوى وتنتشر كأنها وجيب ضلوعه على الرغم من أنه لم يعد متوحداً كالرومانسيين بل إن وعيه اليقظ بالآخرين يتسلل إلى تجربته بكليتها [أساليب الشعرية المعاصرة - ص ٦٧].

لقد تطورت الشعرية العربية في هذه المرحلة بشكل لم يسبق له مثيل في سياق التطور الاجتماعي والحضاري الذي انبثقت منه فلسفة التجديد الشعري التي عبرت عن تفاعل عاملين أساسيين الأول نمو المعطيات الذاتية لمجتمعاتنا والثاني التأثير بتيارات الثقافة الغربية الناهضة وقد استفاد الشعراء من الترجمات للنصوص الوافدة وتأثروا بتجارب عديدة، حتى صار هذا التأثير مجالاً معروفاً من مجالات دراسات الأدب المقارن في معاهدنا العلمية. ويشير الناقد صلاح فضل لهذه القضية بوضوح في مواضع عديدة وتكفي إشارته لتأثير شاعر واحد هو عبد الوهاب البياتي بلوركا، عندما نقل منه حرفياً صورة القارة الأوربية العجوز وقد أصبحت مقطوعة الأثداء في الأدبيات التالية :

زنايق سود على الضفاف

تدوسها الخراف

تلك هي الحقيقة المرة،

يا مقطوعة الأثداء

تمثالك العريق قد حطمه

لخزاف

وكذلك تأثره بالبيوت في رجاله الجوف، وتأثره أيضاً بإكتايبوبات علاوة على العرق السريالي والتأثر بالروح الأوربية بشكل عام [السابق ص ١١١]. بشرط ألا يمنع كل هذا التأثير من صدور تجربة شعرية عربية تعبر عن واقع حالنا وعن طبيعة فكرنا اجتماعياً وثقافياً وأخلاقياً.

- ثانياً -

يرصد الناقد الجانب الذاتى فى تجربة الشعر الحر وكيف يطغى ضمير المتكلم المباشر، وتتأكد الأنا من خلال مستويات عديدة وعلى الرغم من كون هذه الذات ذاتاً جماعية إلا أنها تلوذ بعالمها الخاص وتتفوق داخل رؤيا تخصها، بكل ما يشتمل عليه مفهوم الرؤيا من رمزية ومجازية ومفارقة للواقع الواقعى. وأسلوب الشعر الرؤيوى كما يطرح كتاب [أساليب الشعرية المعاصرة - ص ١١١] هو أقرب الأساليب من حافة التجريد وأبعدها عن الحس المباشر من خلال تركيب الأوضاع الإيقاعية والنحوية والخيالية بدرجة معينة.

وإذا كانت "الرؤية" هى من فعل الباصرة فى حالة اليقظة فإن الرؤيا هى من فعل التخيل فى أثناء الحلم، وقد طرح النقد البنيوى التوليدي، خاصة عند جولدمان مصطلح "رؤية العالم" بشروطها التوليدية الدقيقة فى التعبير المتبلور عن الضمير الجماعى وجاءت الشعرية الألسنية لتضفى على مصطلح "الرؤيا" - الذى يتوحد فيه عمل الباصرة فى الصورة الحسية المتشكلة لغوياً مع فعل المخيلة الحلمى - دلالة تعبيرية خاصة [تنزع إلى درجة محدوده من التجريد العقلى وتشير إلى ما يمكن لنا تعريفه بصفة عامة على أنه تضافر مجموعة من التقنيات التعبيرية المتصلة ببعض المستويات اللغوية - خاصة النحوية، وطرق الترميز الشعرى المعتمد على القناع والأمثلة الكلية وأنواع الصور وأنساق تشكيلاتها، وتضافر كل تلك العوامل لتكوين منظور متماسك فى النص بما يجعل "الرؤيا" هى العنصر المهيمن على جميع إجراءاتها التعبيرية والموجه لاستراتيجيتها الدلالية].

ويرى الناقد أن "عبد الوهاب البياتى" قد عرف فى النقد الحديث على أنه "شاعر الرؤيا" الذى يمكن أن يتصف بهذا اللقب بجداره إلى جوار شعراء رؤيا آخرين مثل بلند الحيدرى وخليل حاوى وسعدى يوسف وغيرهم على اختلاف فى طابع كل منهم.

وينقل الناقد أفكار محمود أمين العالم الذى ربط فى الستينيات بين الرؤيا وأساليب التعبير فى شعر البياتى، عندما لاحظ أن قصائد البياتى تبدأ بتسجيل بعض المشاهد والعناصر المتناثرة مثل :

الفصل الرابع

- الثلج والعمات والمتسولون
- وأنا واضواء الحرائق والجنود
- الشمس والحرر الهزيلة والذباب
- وخوار أبقار وبائعة الأساور والعطور

فهذه المشاهدات ليست مجرد كلمات متراسة، وإنما هي تخلق معانى مجردة، ورموزاً أكثر شمولاً وإحاطة من مجرد مظاهر الحسية وأعمق تعبيراً عن تجارب إنسانية حيه وراء تلك المظاهر، فالبياتى يعبر من خلال "الرؤيا" المرتحلة المتنقلة التى تجمع بين المتناثرات فى حركتها السريعة لتصوغ منها معالم فلسفة الشاعر الخاصة.

ولا يتوقف الناقد عندما يناقش "الرؤيا" عند "البياتى" فحسب بل هو يتتبع القضية عند شعراء عديدين، وفى دراسته لتجربة محمود درويش يتوقف عند المقطع التالى :

أرى ما أريد من الحقل .. إنى أرى

جدائل أقمح تمشطها الريح، أغمص عينيّ :

هذا السراب يؤدى إلى النهوند

هذا السكون يؤدى إلى اللا زورد

ويرى أن أمرين يهيئان هذا المشهد للرؤيا الشعرية الخالصة، الأول هو تعلق فعل الرؤيا بالإرادة "ما أريد" لا بعملية الإبصار ذاتها وبخاصة أن هذا النوع من الرؤية لا يتحقق إلا عند إغماض العينين، والأمر الثانى نحسه فى تداخل الحواس وتجاذب معطياتها بأسلوب سرىالى فما هو بصرى يقود إلى ما هو مسموع مثلاً إلا أن معنى الرؤيا لا يخلق بسبب الأسلوب التعبيرى وحده بل هناك عامل ذكى آخر يلاحظه الناقد وهو أن العناصر الدالة فى الخطاب الشعرى قد تم تحضيرها بشكل مسبق لدى الشاعر ولدى المتلقى فى فترة حضانة سابقة بحيث يكون للكلمة وللتركيب اللغوى الخاص تاريخ رمزى عميق فى سياق الخطاب الشعرى الذى تواصل من قبل بين الشاعر ومتلقيه [السابق ص ١٦٥].

الفصل الرابع

وشعرية الرؤيا تتطلب معانٍ بعينها وتميل إلى توجهات بعينها، ومنها الحس الصوفي بمختلف مستوياته بين الماضي والحاضر، ويعالج ناقدنا تجربة البياتي فيرصد فيها الجوانب الصوفية والرؤيوية ممتزجة وبخاصة حينما يستشهد بهذه الأبيات :

حبّي أكبر مني

من هذا العالم

فالعشاق الفقراء

نصبوني ملكاً للرؤيا

وإماماً للغربة المنفى

ويرى النقد أن شرعية البياتي وبخاصة في مثل هذه الأبيات تلخص عالم [الصوفي الثوري] . ويشير الناقد إلى تعدد الاشارات الثقافية لتنصيب الملوك والأئمة، ولكن صناعة البياتي لأسطوريته الرؤيوية تأخذ منطوقها هنا في سياق خاص فقد نُصّب ملكاً للرؤيا، وجعل إماماً لكل ما جسده في ضمير الشعر العربي المعاصر، خاصة غربة الروح والجسد.

وهكذا يكشف الناقد موقفاً أساسياً من مواقف شعراء هذه المرحلة في تاريخنا الأدبي هو موقف المتمود الثوري الذي تحدث عنه عز الدين اسماعيل في كتابه عن الشعر العربي المعاصر، هذا الموقف الذي يؤكد دور الشعر والفن بعامّة في التعبير الثوري، وفي فعل التمرد الخلاق عندما يزواج الشاعر بين الفن والالتزام، فتتخلّى الصوفية عن وجهها السلبي لكي تنغمس في الواقع الذي ترفضه، لتجعل من كشفها وسيلة للتغيير، والصوفي المعاصر يلبس الثياب العصرية، ويدخل الانتخابات لكي ينصبه الفقراء ملكاً للرؤيا، الصوفي العصري ينزل إلى السوق، ويتجول بين الناس ويجادلهم لأنه يريد أن يحيى الجوهر الإنساني فيرفع الظلم ويحطم العراquil ويقاوم القهر والاستغلال لكي يساهم في وضع لبنات المجتمع السليم، مجتمع الكرامة والتقدم.

إذن فموقف الصوفي الثوري الذي آمن به الشاعر في هذه الحقبة يعبر عن سعى الشاعر لوضع الشعر في مكان دقيق في حياتنا، لدفع هذه الحياة إلى الأمام

الفصل الرابع

واتخذ الشاعر من هذا التوجه فرصة لكي يحقق رسالته الفنية من خلال منطق جمالي رفيع المستوى، فيخترق حجاب الزمن ليؤدي دوره الخالد، دور النبوة.

وعلى الوجه الآخر يدرس الناقد جانباً آخر في مدرسة الشعر الحر يتجلى في التجسيد الحسى الذى يتفشى فى التجربة بشكل عام وفى دراسته [اللمس بالشعر وشعرية الحس] عن تجربة الشاعر اللبناني نزار قباني فيناقش فى بداية الدراسة بيت نزار الذى ورد فى ديوانه : [قالت لى السمراء] :

إذا قيل عني "أحس" كفانى .

ويتحدث الناقد عن أن وظيفة الفن دائماً بداية من عصور رجال المغارات والكهوف حتى عصر التكنولوجيا والالكترون هى الملامسة، فيؤكد بذلك جانباً حسياً أساسياً، فلكى يكون اللون لوناً لا بد أن يلامس العيون، ولكى يكون اللحن لحناً لا بد أن يلامس الأذان، ونزار قباني يجعل الشعر لمساً بالكلمات فتتحول إلى أصابع، وتختار مناطق الجسد القابلة للدغدغة والاستثارة بكل ما لدى اللمس من مباشرة وحرارة وفعل وبكل ما لدى النزوع الحسى من حميمية.

ويناقش الناقد كيف أن الجوانب الحسية كانت تعبر عن نزعة [جوهرائية] فى رؤية الشعر وكانت من أبرز تجليات ثورة التخيل الرومانسى التى أطلقها "جوته" فى ألمانيا ونظر لها "كولريدج" فى انجلترا قبل أن يرددها العقاد فى معرض نقده لتشبيهات شوقي. فهى إذن من مظاهر التحديث فى نظرية الشعر العالمى التقطته الرومانسية وعبرت عنه بقوة فى مدرسة الشعر الحر، ويعتقد الناقد أن الحسية التى التمسها نزار قباني وحققها فى شعره كانت يقظة أخرى موازية ليقظة الوجدان الرومانسى ومتممة لها، وكانت بعثاً للاعتراف الواقعى بالجسد الإنسانى ودعوة للحد من حالة التغيب وتأكيداً لاحترام مطالب الإنسان والاعتراف بمشروعيتها.

وللحسية مظهر وظيفى فى الشعر يوضح مدى قدرتها على التعبير عن روح العصر الجديد واستثمار حساسية جمالية جديدة له لكي يتمكن الشعر من مواجهة المحرمات والسلبيات والوهم [وهى بذلك تجربة ثورية إنسانية تقاوم الحس الخلقى المزدوج بين السر والعلانية فى عالمنا العربى، لتضفى عليه قدراً من التماسك والانسجام. وتعد استجابة متفاعلة لموجة المواجهة الواقعية للمتغيرات الجديدة فى

الفصل الرابع
الحياة والفن. فهي تسهم بشكل نشط في بناء متخيل جديد، مرتبط بمعطيات الحس وتجارب الشباب - أساليب الشعرية - ص ٣٩].

ويدرس الناقد طبيعة العلاقة بين الوعي بالجسد عبر اللغة من ناحية، والمكونات الثقافية لبروز الفردية في العصر الحديث من ناحية أخرى، فالجسد كما يقول العالم الأنثروبولوجي لوبروتون له دور خاص في المجتمعات التقليدية ذات التركيب الجمعي المتجانس، والتي لا يمكن تمييز ما هو فردي فيها، بحيث لا يشكل الجسد موضوعاً قابلاً للانفصال، فالإنسان في هذه المجتمعات يمتزج بالكون وبالطبيعة وبالجماعة، وتصورات الجسد في هذه المجتمعات هي في الواقع تصورات الإنسان نفسه، إن صورة الجسد تبدو حينئذ صورة الذات، بحيث يصبح من غير الممكن التفكير بالجسد إلا بكونه منارة حدودية تعين تخوم حضور الشخص تجاه الآخرين.

ويضيف الناقد أنه ستظل ملاحظة النماذج بين لغة الشعر ولغة الجسد عند نزار قباني ملمحاً أسلوبياً مميزاً، وهذا يعطى الفرصة لكي نصف شعرية الحسية باتكائها المسرف إلى "المخيال الجسدي"، مما يكاد يفضي عنده إلى التطابق بين حدود الفرد وحدود الجسد [ويؤدى - في ظل التصورات العرفية الشائعة في الثقافة العربية إلى الوقوع في نوع من الاستلاب والتشيؤ وإغفال بقية المظاهر الإنسانية للشخصية لقاء هذا التركيز على جانب واحد، بما يجعل مفهوم التحرر عنده منقوصاً غير مندرج في منظومة كلية شاملة - السابق ص ٤٩].

وتظل متابعة الجوانب الحسية أسلوباً نقدياً أساسياً يتمشى مع طبيعة الظاهرة المدروسة، ظاهرة الشعر الحر فنجد تقاطعاً مستمراً مع القضية يتوزع على دراسات عن تجارب صلاح عبدالصبور والبياتي وبدر شاكر السياب ومحمود درويش وغيرهم، لكي يؤكد الناقد أحد المعطيات المهمة في التيار الشعري الستيني برمته. فيلاحظ على سبيل المثال هذه المسحة العيانية الملازمة لشعر صلاح عبدالصبور حيث تعدّ الصور الحسية - كما كان يقول برجسون - "نداء يتجه إلى المعرفة الخلاقة لدى القارئ"، وهي وسيلة بناء المتخيل الشعري ودعوة للبحار في الذاكرة على حد عبارة عبدالصبور [السابق ص ٩٥].

الفصل الرابع

وعلى سبيل التمثيل أيضاً يبحث الناقد الجوانب الحسية عند الشاعر عبدالوهاب البياتي، ويظل يتابع تطورها إلى أن تصل إلى مشهد المداعبة الأيروسية بعد أن يدخل الفواعل الأنثوية في أحد مقاطعه الشعرية :

لم يره أحد

لكني كنت أراه بلحيته الحمراء

يكنس ثلج شوارع موسكو

ويعب "الفودكا" بإناء القيصر "إيفان"

يسحق زهرة عباد الشمس

بقبضتيه

ويداعب هرتة

ونهود المحظيات بريشة طاووس خضراء

إحداهن تقبله سكرى

والأخرى ترمقه بحنان

ويقول لأخرى : من أنت؟

ويهذى سكران.

المحظيات هنا ينتقلن من رتبة المكملات إلى ممارسات لفعل الحب المتبادل، بعد مداعبة نهودهن بريشة الطاووس الإمبراطوري بلونها وإيقاعها معادلاً دلاليًا وموسيقياً للحية الحمراء [ثم يجئ الإعلان الأخير في المقطع : "ويقول / ويهذى" لمعاودة النمط التعبيري السابق، على المشهد التعبيري السابق، على المشهد الأيروسى، والملتحم معه بعد أن يكون قد بلغ أقصى حالة من الذهول والغيوبة، إذ يتساءل عن يطارحنه العشيق والشيق . بهذين قيصري وصوفى معاً - السابق ص ١٣٧].

المظاهر الحسية دائماً في اللون والرائحة والطعم على سبيل المثال كمثيرات تؤثر على الشعراء بقوة لأن الشعراء كالأطفال يحبون اللعب، ولكنه لعب فلسفى لاستكشاف المحددات وأعماقها، وتظل الحواس تستمتع باستحضار هذه المحددات،

الفصل الرابع

لأنها وسائل فعالة تساعد العقل في النفاذ إلى الوجود المحيط به، والشاعر باستخدامه للألفاظ الحسية لا يريد أن يوردها لذاتها بل هو يستخدمها للوصول بنا إلى تصورات ذهنية معينة، يريد أن يجعل أحاسيسنا تتشط وتتحرك فالأداء الحسى مثلما يشير الناقد عز الدين اسماعيل إلى مقولة [إروين إيمان] فى كتابه [الفنون والإنسان] لا يمكن الوصول إليه بمجرد استخدام الكلمات الحسية فكثير من هذه الكلمات قد صار بارداً حائل اللون من خلال الاستعمال (الروتينى) فيثير الشاعر فينا الدهشة بمعرفة جديدة عن طريق الارتباط غير المتوقع الذى يخطف الأبصار بجذته المثيرة.

وينتقل الناقد لبحث قضية أخرى فى مدرسة الشعر الحر هى الأيديولوجية التى تمثل بعداً أساسياً فى هذه التجربة، فقد طرحت على جمهور عريض من المتلقين، النسبة الغالبة فيه تنتظر من الشعر أن يكون عزاءها وغناها، وأن يكون صوته الواضح القوى ومجلى وعيها القومى، وحركة ضميرها العلنى.

ويستشهد الناقد بقصيدة "لا تصالح" للشاعر "أمل دنقل"، هذه القصيدة التى أدت وظيفة ثورية وأشبعت حاجة وطنية وقومية حميمة لدى المتلقى فى مصر والعالم العربى، خاصة من أصحاب الصوت المكبوح فى أجهزة الإعلام، وهى لم تشبع ذلك بدلالاتها السياسية التى تستوى فيها مع آلاف المقالات الغثة والسميكة، وإنما بما فيها من شعرية ومستوى فنى عال لتجربة الشعر الحر فى تقنياته الجديدة، وتعامله مع التراث بذكاء فى الوقت نفسه، بحيث تتجاوز القصيدة مجرد بلورة الوعى الجمالى أيديولوجياً إلى أدائه بشكل جمالى جديد [أشكال التخيل - ص ١٦٩].

ويعدد الناقد المواضيع التى ينتعش فيها الحس الأيديولوجى عند عدد من شعراء مدرسة الشعر الحر، فيبين كيف تولد الرؤيا من منعطف اليقين الأيديولوجى الفادح عند شاعر مثل عبد الوهاب البياتى على سبيل المثال، وتجويف الإنسان، وعهر الحضارة فى المقطع التالى على سبيل المثال، من العناصر التى لا مصدر لها سوى عقيدة الشاعر الأيديولوجيه التى تظل مباطنة للتجربة الشعورية :

فلتدفعى

رجالك الجوف

إلى الصلاة،

فالأموات

قد دفنوا أمواتهم

وانطلقوا بغاة

يروعون الطير فى أعشاشها

ويطلقون النار

عليك يا عاهرة قد فاتها القطار

لقد حسب بعض النقاد أن التزام الأديب بقضايا مجتمعه يعنى بالضرورة عكوفه على القضايا اليومية المعيشة مما يقلل من شأن أدبه فيهيبط الفن ويبذل، ولكن علم الجمال اثبت عكس ذلك، فالشعر العظيم لا يكتسب قيمته من سمو القضايا التى يناقشها، ولكن قيمة الإبداع تعود للأثر الجمالى والفكرى والنفسى الذى يتركه النص فى أعماق المتلقى بغض النظر عن الموضوع الذى طرحه، كما إن القضايا الصغيرة التى نعيشها فى كل يوم هى التى تكون نكهة الحياة وخصوصيتها وهى التى يمكن أن تكون مادة غنية تساعد الشاعر على بناء فنه.

ويرصد الناقد صلاح فضل ملامح عديدة يتجلى فيها البوح القومى والوطنى والسياسى من خلال أشكال عديدة فيطلق على أسلوب الشاعرة فدوى طوقان أنه يعبر عن [البوح القومى الخاص] على ما فى هذه العبارة من تضاد، فإذا ما قرأنا قصيدتها [إلى صديق غريب] سنحس أنها تبرز التواصل الفردى من خلال الهم الجماعى المشترك، وتصور فى القصيدة استحالة الحب بين فتاة عربية ورجل آخر، ليس بسبب منطق التقاليد والشرف ولكن لأنها تعاني من مواجهها الوطنية ولاطاقة لها على كبرياء الحب ونديته :

صديقى الغريب

لو أن طريقي إليك كأمس

لو أن الأفاعي الهالك ليست

الفصل الرابع

تعربد فى كل درب

وتحفر قبراً لأهلى وشعبى

وتزرع موتاً ونار

لو أن الهزيمة لا تمطر الآن

أرض بلادى

حجارة خزى وعار [لم تكن قد قذفت بعد حجارة الانتفاضة]

ولو أن قلبى الذى تعرف

كما كان بالأمس لا تعرف

دماء على خنجر الانكسار

ولو أننى يا صديقى كأمس

أدلى بقومى ودارى وعزى

لكنك إلى جنبك الآن، عند

شواطئ حبك أرسى

سفينة عمرى

لكننا كفرخى حمام

وتمثل بنية هذه القصيدة [بنهايتها الشرطية المفتوحة، أيقونة دقيقة ومركزة لهيكل الحس الذاتى الوطنى الرهيف بمكوناته المتميزة، إذ يندغم ضمير المتكلمة مع أهلها وشعبها فى مواجهة الأفاعى الغازية، ويحدد هذا الموقف مصيرها الشخصى، لأن خنجر الانكسار قد غاص فى قلبها - أشكال التخيل ص ١٧٢].

ويتابع الناقد كيف تتسلخ تجربة الشاعر صلاح عبدالصبور عن الهم الكونى الميتافيزيقى لى يغرق فى الهم السياسى، فيلقى الشاعر بأربعة أوامر بوليسية متوالية تنتهى بالنداء العسكرى "قف" فى الوقت نفسه الذى يكون فيه الشاعر قد استثمر الحكاية الشعبية [أنا لا أسمع أنا لا أنظر، أنا لا أتكلم] أو قد تكون المسألة

الفصل الرابع

هى سخريه البلياتشو من الشرطى الذى يقلده ويغمز بعينه الرمزيتين لجمهور القراء، ويشير الناقد إلى تاريخ نشر القصيدة فى ملاحظة مهمة فقد نشرت فى شهر يوليو عام ١٩٦٢، أى بعد شهور من مأساة تفكك وحدة الجمهورية العربية المتحدة فى إطار ضغوط القهر السياسى :

أحرص ألا تسمع

أحرص ألا تنتظر

أحرص ألا تلمس

أحرص ألا تتكلم

قف

وتعلق فى حبل الصمت المبرم

ينبوع القول عميق

لكن الكف صغيرة

من بين الوسطى والسبابة والإبهام

يتسرب فى الرمل.. كلام.

[أساليب الشعرية - ص ١٠٥]

ومن الطبيعى أن يتعرض الناقد للجوانب السياسية عندما يدرس تجربة محمود درويش بسبب ظروف القضية الفلسطينية وبخاصة فى قصيدته التى يبرز فيها بطاقة هويته، والمتكلم فيها هو الشاعر العربى الذى يعيش فى دولة اسرائيل وهو يملأ بياناته الشخصية على الموظف المسئول يتكلم بصيغة الأمر بحيث ينتهى الحديث باستفهام [فهل تغضب؟] وبين الأمر والاستفهام نتعرف على بيانات المواطن العربى التى تطابق الواقع بشكل مدهش نظراً لكثافتها وتحديدها لقضايا تهويد الأرض وطمس الهوية العربية لفلسطين :

سجل!

أنا عربى

الفصل الرابع ورقم بطاقتى خمسون ألف

وأطفالى ثمانية

وتاسعهم سيأتى بعد صيف

فهل غضب؟

يأتى هذا الصوت البرئ الصريح ليقول للآخر المتسلط : "سجل" بكلمة ذات نكهة ساخرة من ناحية ومن ناحية أخرى تقابل الفعل "إقرأ" ذى الشحنة الدينية والعاطفية . ويفترض الناقد أن المتكلم شعب بصيغة المفرد، وأن المخاطب يشمل جميع القراء خلف صيغة الموظف المسئول [أى أن الشاعر وقارئه "يسجلان" بدورهما موافقهما فى النص، بحيث تحتشد الإشارات المتقاطعة فى اتجاهات عديدة دون أن يند منها شئ عن ضمير الخطاب - السابق ص ١٤٣].

وبوضح الناقد أن شعر درويش، خاصة فى هذه القصيدة يتعرض لأخطر قضايا العصر بلغة بسيطة بريئة ومباشرة، إنه يطمح إلى تأسيس الكينونة ليس من خلال الحجاج التاريخى البسيط ولكن من خلال إيقاظ الحلم ونقل الموقف الثورى إلى الشعر، ويعبر عنه من داخل المنطق الشعرى ذاته وأن ما يفعله درويش ليس مجرد التعبير عن القضية القومية فحسب بل فى خلق المعادل الشعرى رفيع المستوى.

ويتأمل الناقد الفن فإذا به نبوءة لأنه يفجر طاقات الإنسان ليرى فى لحظات التوهج مسيره ومصيره، ويتأمل السياسة فإذا بها نبوءة لأنها إدراك عميق للشكل الذى ينبغى أن ينتظم به المجتمع لتحقيق أكبر قدر من التوازن المثمر بين قوى الحياة [انتاج الدلالة ص ٥٨] ومن هنا يكتشف الناقد العلاقة بين الفن والسياسة وكيف يستثمرها المبدع ليكسب كتابته نكهة خاصة.

ويتناول الناقد أبعاد التراث فى تجربة الشعر الحر سواء من خلال تأثير التراث القديم كله بشكل عام أو من خلال تأثير الشعر القديم بشكل خاص، وبخاصة عندما ارتبطت مشكلة التراث بالمفهوم القومى، وبعد حركة الإحياء التى أرادت أن تقرب بين الناس وبين تراثهم الذى يمثل نبعا روحيا وثروة فكرية وأدبية، وإن لم تنجح هذه الحركة سوى فى النقاط الشكل الشعرى فى أغلبها ومجرد إعادة النبض التراثى، ولكن المدرسة الجديدة تخلص للتراث من منظور أعمق يتجاوز قضية

الفصل الرابع

الشكل ويتأمل الأبعاد العميقة للتراث، بحيث تصبح علاقة الشاعر المعاصر بالتراث هي علاقة استيعاب وتفهم ووعى عميق بالمعنى الإنسانى والحضارى للتاريخ، ويصبح التعامل مع التراث هو تفجير لطاقت كامنة، يعيد كل شاعر طرحها من منظور أكثر جدة . لم ينسلخ شعراء مدرسة الشعر الحر عن التراث العربى والإسلامى بل تعاملوا معه بإيجابية وتفهم عميق، وأتيحت لهم فرصة لم تتح لشعراء الأجيال السابقة من أجل هذا التمكن القادر على الاستلهام الصحيح.

ويدرس ناقدنا البعد التراثى عند عدد من شعراء مدرسة الشعر الحر ويعالج على سبيل المثال نموذجاً مشهوراً لأمل دنقل هو قصيدته [لا تصالح] التى سبقت الإشارة إليها، ويبعث الشاعر فيها حرب البسوس من جديد لكى يعبر عن قضية سياسية معاصرة هي رفض "كامب ديفيد"، مؤدياً دور البطل القومى الناطق بمكنونات الوعى الجماعى، ويستثمر الشاعر التقنيات ذاتها وهذا مكن اعتراض الناقد على التجربة لأن وضع القناع القديم على الموقف المعاصر دون عبور المسافة الحضارية الهائلة سوف يحدث بعض المشكلات منها اعتماد مقولة الشار أساساً لدعوة الحرب وكان أحرى لها أن تعتمد أفكاراً وقيماً إنسانية أصلب مثل الحق أو العدل، وقد كان ينبغى للشاعر أن يلاحظ هذه التعقيدات التى أصابت الموقف العصرى من قضية السلم، ولأن التكرار الحرفى لم يعد مقبولاً لأن حياة القبائل وصراعاتها لا يعاد انتاجها فى عالم اليوم وهكذا لا يكتفى الناقد برصد المواضع التى يتأثر فيها الشعراء بالتراث ولكنه يدرس هذه المواضع محلاً ومنتقداً.

- ثالثاً -

ولا يكتفى الناقد بتقييم الرؤى التى طرحها الشعراء بما احتوت من مضامين وتوجهات فكرية وثقافية ولكنه ينتقل إلى التقنيات التى استخدمها هؤلاء الشعراء لكى يطرحوا هذه المضامين من خلالها.

يعاين اللغة على سبيل المثال من خلال مستوياتها وتجسدها لأن اللغة هي المفتاح الأول للترجمة الشعرية بحيث يتحدد موقف الشاعر من العالم على أساس موقفه من اللغة وقدرته على تنويرها، ويقاس - كما يقول الناقد - بمدى كفاءته فى

الفصل الرابع

تقديم رؤية تشكيلية وجمالية ناجحة توازي تغيرات الحياة وتدل عليها، حيث يتحول العالم إلى كلمات تمتلك الواقع وتخلق الكيونة، وتتحدى العدم المتربص بها.

وبمضى الناقد في تتبع المستوى اللغوى فى التجربة فيبدأ بطرح تصور عام يصف فيه طبيعة اللغة الشعرية فى مرحلة الستينات، ويتكلم عن قصر المسافة بين الدال والمدلول، فالأسماء تشير إلى مسمياتها الحقيقية دون ترميز وإن كانت تلتحم فى النهاية فى بنية تركيبية وصوتية متصاعدة تكسر الفواصل بين الداخل والخارج وتضع المتلقى فى حالة التوتر الجمالى الناجم عن متابعة هذه الحركية والاسهام فيها ومعايشة كيفية اللغة مع أوضاع التعبير المعاصر لكى يتحقق نبع أساسى من منابع الطاقة الشعرية.

وبشكل تطبيقي يدرس الناقد ثلاثة من مستويات اللغة فى هذا المقطع للشاعر صلاح عبدالصبور :

بالأمس فى نومي رأيت الشيخ محيى الدين

مجنوب حارتى العجوز

وكان فى حياته يعاين الإله

تصورى، ويجتلى سناه

وقال لى .. ونسهر المساء

مسافرين فى حديقة الصفاء

يكون ما يكون فى مجالس السّحر

فظنّ خيراً، لا تسلنى عن خبر

ويعقد الوجد اللسان .. من يبيح يضل

ومت مغيضاً .. قاطع الطريق ..

ومات شيخنا العجوز فى عام الوباء

وصدقيني، حين مات فاح ريح طيب

الفصل الرابع

من جسمه السليب
وطار نعشه وضجت النساء بالدعاء والنحيب
بكينه، فقد تصرمت بموته أوامر الصفاء
ما بين قلبى اللجوج والسماء
بالأمس زارنى، ووجهه السمين يستدير
.. مثل دينار ذهب
ومقلته حلوتان .. جرتان من عسل
عميقتان بالسرور
بياض ثوبه يكاد يخطف الأبصار
وقال لى - وصوته العميق كالنغم.
"يا صاح أنت تابعى
فقم معى
رد مشرعى
فالأمر فى الديوان .. قم!"
- يا شيخ محيى الدين إننى كسير
- لا يكسر الجناح يا إنسان، والإنسان داء قلبه النسيان
- يا شيخ محيى الدين إننى صغير
- بل كلنا صغار .. الحبيب وحده هو الكبير
لم أدر كيف غاب
لا من خلال باب
انصت لم أسمع خطاه تلمس التراب
حدقتُ وانتفضتُ، وانزعجت لحظة، غاب

الفصل الرابع

يستخرج الناقد من الصيغ الشعرية فى هذا النص ثلاثة مستويات لغوية هى: لغة الرسالة من خلال عناصرها السردية التى تتخلل عملية الحكى من مثل : تصوّر.. صدقنى، ولغة المصطلح الصوفى مثل : "لا تسلى عن خبر" و "من يبح يضل" و "قم معى، رد مشعى، فالأمر فى الديوان قم"، ولغة الحوار مثل : -

يا شيخ محبى الدين إننى صغير

- بل كلنا صغار، الحبيب وحده هو الكبير

إن التركيب اللغوى فى هذا المقطع يجمع بين هذه المستويات الثلاثة المتفاعلة لكى يتم خلق الموقف الكلى، وصياغة ما ينبثق فيه من انساق الأنغام المتباعدة ويمكننا أن نتلمس ذلك التقابل بين أضلاع الكلام داخل منظورات متعددة ولهجات متباعدة، فعبارة "تصوّر" تزيد حيويته المعيشة بمجاورتها لصيغة شعرية عرفية تعقبها هى "ويتجلى سناه" والانتقال بين المستويات المتباعدة هو الذى يحدث الأثر الجمالى للتركيب اللغوى، ويبرز ما يطلق عليه الفيلسوف الظاهراتى البنىوى [إنجاردن] : صوت الكلمة الذى يحمل معناها، فهو يميز صوت الكلمة التى يختلف دورها عن تلك الكلمات التى تستخدم فى الحياة اليومية، ومن أنماط هذه الفئة ما يسميه : "الكلمات المعيشة" وهى التى تكون مميزة للشعر وتظهر خبرات المتحدث من خلال طابعها الصوتى والنبرة التى تنطق بها. ويعتقد الناقد أن إنجاردن لا يتحدث هنا عن الكلمات بالمفهوم النحوى، ولكن يتحدث عن الصيغ والتراكيب اللغوية، لأنها هى القادرة على إظهار الخبرة الكلامية، وتظهر هذه الخبرات الجمالية فى الصيغ المعيشة فى الحديث اليومي متفاعلة مع صيغ أخرى، فلهجة الصوفى فى المقطع السابق تقيم حواراً مع لغة الراوى فتبرز أيضاً شخصية المرسل إليه، [وإذا كانت معظم الاشارات الأسلوبية التى رصدت لغة صلاح عبدالصبور قد أكدت تعدد المستويات فيها، وأبرزت بصفة خاصة تضمنها لظواهر لافتة مثل شيوخ صيغ التثنية بأكثر من المعتاد فى الشعر، وتأنيت المذكر والاستعمال المنتظم لصيغ التصغير، فإنها قد أغفلت أحياناً الدلالة الوظيفية الجامعة لهذه الظواهر فى سياق واحد، هو تسرب مستوى اللهجة الدارجة إلى نسيج الشعر بما يسبغه من نثرية هى الانحراف الواضح عن الشعرية السابقة وبداية التشغيل الدينامى لكثافة التعبير الدرامى الجديد - أساليب الشعرية ص ٩٠].

الفصل الرابع

ويظل الناقد يتابع قضايا التطور اللغوي، ويذهب إلى أن "أسطورة" اللغة تأتي من خلال تحميل هذه اللغة فائض قيمتها الدلالية المتزايدة، وعند قراءة قصائد محمود درويش [سرحان يشرب القهوة في الكافيتريا] أو [أحمد الزعتر] أو [قصيدة الأرض] على سبيل المثال سنجد أن السمة المشتركة بينها هي انبثاق الرؤيا الجمالية من خلال انكسار التعبير أو انحرافه، وهو ما يمكن أن يرهق القارئ العادي، ولكن الناقد يسعى إلى بحث هذه التقنية الشعرية الخاصة التي تمثل في الغالب استثناء في حركة الشعر الحر، استثناء يقترب بالتجربة كلها نحو منطقة أكثر جدة سيعمل فيها شعراء مرحلة تالية في السبعينيات، لأن تجربة الستينات أقرب إلى التصور الذي طرح قبلاً حيث تكون دلالة الكلمة اللغوية مطابقة لمعناها قدر الإمكان . ومن هنا يلمس الناقد هذا التماسك القوي في نص قصيدة الشعر الحر، هذا التماسك الذي يستبعد التناقض، ويتطلب وحدة المنظور، ويتطلب أيضاً تعايش المعاني مهما تعددت إشارات ودلالاتها.

ويراقب الناقد ملمحاً أساسياً في لغة الشعر في تجربة الستينات هو [السرد]، وفي المقطع السابق لصلاح عبدالصبور نجد القصيدة تنتقل من المستوى السابق إلى مستوى آخر من خلال السرد بحيث تتحقق درجة عليا من الحركية، يدفع السرد إلى الانتظام في تشكيل خاص يتصاعد فيه التوتر حتى يبلغ ذروة الاحتدام في لحظة مشحونة شجناً ثم ينتقل الحدث فجأة إلى طريق مختلفة :

صديقتي، إنني مريض

وساعدى مكسور

ومهجتي على الفراش كل ساعة تسيل

وأغزل التراب في سكينتي رداء

وأصنع الأكفان ثم أنجز التابوت

هذا الصباح ..

أدريت وجهي للحياة، واغتمضت، كي أموت

في هدأة السكوت

الفصل الرابع

قد آن للغريب أن يؤوب

للمركب الجانح أن يرسو على شط قريب

للجدول الناضب أن يفضى إلى نهر رحيب

وطرقتين فوق بابنا .. موزع البريد

لا! لا أريد

هل من مزيد يا حياة، محنتى هل من مزيد

خطابك الرقيق كالقميص بين مقلتى يعقوب

أنفاس عيسى تصنع الحياة فى التراب

الساق للكسيح

العين للضرير

هناء الفؤاد للمكروب

المقعدون الضائعون التائهون يفرحون

كمثلما فرحت بالخطاب يا مسيحى الصغير

يفسر الناقد كيف تتجلى حركية المقطع فى التراوح بين الوصف السردى الذى يصل إلى أعلى درجات احتدامه فى عبارة : "أدركت وجهى للحياة واغتمضت" ثم الانقلاب المفاجئ فى عبارة "وطرقتين فوق بابنا"، وما جاء بين العبارتين من معان شجية مكثفة، تجلت فى السطور الأربعة : قد آن.. قد آن.. للمركب.. للجدول.. حيث تتوالى أشكال التوازي التعبيري فى صيغ تصويرية تتخلل نسيج السرد الذى يفيض بحركية الحدث وزخم تتابعه [بما يجعل العنصر الغنائى المندرج من السياق الدرامى يكتسب بدوره فعاليه درامية مثل النجوى فى قلب الموقف المأساوى، فالتراوح والمزج بين الإيقاعات الدلالية هو المولد للكثافة، وتأتى مفارقة الرفض المبدئى لما يأتى :

الفصل الرابع

"لا! لا أريد" بينما هو فى الواقع قميص يوسف على مقلتى يعقوب، لتحفر على سطح اللغة السردية المألوفة نقشاً تصويرياً بارزاً وتحدث معجزة الاقبال على الحياة بعد الامتثال للموت].

وهكذا يصبح لصالح فضل نظرته الخاصة للسرد عند صلاح عبدالصبور، تتجسد هذه النظرة من خلال تعبيره [تشعير السرد]، بحيث لا تعتمد القصيدة على المجاز فى إقامة العالم المتخيل فحسب، بل يتم بناء الوحدات السردية بأسلوب شعري يتجاوز مستوى الحكاية المنطقى ويكاد يقبض على حركة الحياة وحراراتها.

والسرد عند صلاح عبدالصبور يراه صلاح فضل أنه لا يمثل رؤية الشاعر وإنما يمثل أداة تصويرية لمبدع ذكى لا يصل إلى الشعرية عن طريق الإيقاع فحسب بل عن طريق الاختزال والاقتصاد على اللحمة الدالة التى تفيض بالمعنى بالصورة التى تفجر شرارة الاحتدام النفسى لدى المتلقى بتأثير الكيفيات والأوضاع الأسلوبية الجمالية الخاصة.

وإذا كان السرد عند صلاح عبدالصبور يمثل ملحقاً أساسياً فى التجربة، فالناقد يشير إلى أنواع مختلفة لهذا السرد، منها على سبيل المثال هذا اللون الخاص من السرد غير القصصى ويستشهد الناقد بالقصيدة التى يستهل بها الشاعر مجموعته الثانية: "أقول لكم" ذات النبرة الجبرانية الواضحة حيث يستخدم الشاعر تقنية تعبيرية شعبية هى تقنية الأحجية "التي تُطرح من خلالها الأسئلة حول أشياء مبهمه، ومحاولة معرفتها من خلال أسماء مختلفة ومن خلال محاولات عديدة، لكى نتعرف على هذا "السرد المكاني" كما سماه الناقد ووصفه بأنه أشبه بوضع الشيء الخفى فى وسط الدائرة، ثم تتوالى حركات الرقص حوله لمعرفة جوهره.

وهذا النوع من السرد - فى تقييم الناقد يختلف عن النوع السابق الذى يمكن وصفه بالزمنية لأنه يتمثل حكاية متتابعة سببية كالأقاصيص.

ويصل الناقد إلى نوع ثالث من السرد يستخلصه بشكل نموذجى فى قصيدة [الرجل الذى كان يغنى] من ديوان [أشعار فى المنفى] للشاعر عبدالوهاب البياتى :

الفصل الرابع

على أبواب طهران رأينا

رأينا

يغنى

عمر الخيام، يا أخت، ظننا

على جبهته جرح عميق، فاغر فاه

يغنى، أحمر العينين

كالفجر، بيميناه

رغيف

مصحف

قنبلة، كانت بيميناه

يغنى، عمر الخيام، يا أخت

حقول الزيت والله

يغنى طفله المصلوب فى مزرعة الشاه

وكان الموت أواه

على مقربة، على أطراف دنياه

ونادانا وناداه

صياح الديك، أختاه :

وخلفنا فى الساحة، لا تطرف عيناه

- "وداعاً"

قالها، واختفت فى فمه الآه

- "وداعاً، لك يا طهران

الفصل الرابع

- يا صاحبة الجاه

- وداعاً لك يا بيتى

- وداعاً لك أمّاه

ودوت طلبة واختقت فى فمه الآه

على أبواب طهران رأيناه

يغنى الشمس فى الليل

يغنى الموت والله

على جبهته جرح عميق، فاغر فاه

ويقنن الناقد نوعاً ثالثاً من السرد هنا، فإذا كانت صورة الكائن تتطلب
توظيف البعد السردى فى النص فيتعين على الشاعر أن يقوم بتحريكه فى الزمان
حتى لا يتجمد، فيعرض حالاته المتتالية عبر أحداث واضحة، وهنا يتخذ السرد
طابعاً شعرياً بسبب هذا الإيقاع العالى، الناتج عن الصوت الذى طرحه الشاعر
بشكل خاص من ناحية، وعلى القافية المبتكره من ناحية أخرى، وكذلك فهناك
عمليات الترجيع الصوتى من خلال تكرار الوحدات المعجمية والأشكال النحوية،
وتكرار بعض الفقرات التامة أيضاً، بحيث أشبعت القطعة بالتمائل والتوازي
والتكرار . ويضيف الناقد إلى هذا ما يعده المستوى الأعمق وهو البنية الجولية
التي تجمع بين الأضداد مثل الغناء والجرح، أو المصحف والقنبلة أو الله وحقول
الزيت ثم الانتقال إلى المستحيل فى "يغنى الشمس فى الليل" والجمع بين الغناء
للموت والله بعد ذلك. مما يفجر الدلالة الثورية أيديولوجياً وشعرياً.

ويتحدث الناقد عن نوع رابع يسميه [السرد الدرامى ويستشهد له بتجربة
الشاعر أمل دنقل، وقصيدته القلقه التى لا تمضى فى سرد رتيب منتظم، ولا تلزم
مساراً ثابتاً، فلا تبدأ الحكاية من أولها إلى آخرها بل تتجزأ وتتشتت وتنتقل من
مستوى دلالى إلى آخر دون ربط منطقى واضح ومع أن كلاً من النسقين
القصصى والدرامى يعتمدان على عنصر التابع السببى الزمنى الذى يضبط
الحركة المتصلة . إلا أن النسق الدرامى يطرح نمطاً أشد تداخلاً وتكثيفاً وصراعاً،

الفصل الرابع

كما أن [زواج الدراما بالشعر أشد تكافؤاً وأكثر عوناً على تحقق جوهر كل منهما في وحدة تبرز خواصهما الوظيفية - انتاج الدلالة ص ٤٠].

ويهتم الناقد اهتماماً كبيراً بأحد المستويات اللغوية الأساسية وهو التأثير النحوي على التركيب اللغوي . ويلاحظ أهمية الصيغة النحوية في الدلالة الشعرية مباشرة. إن عطف [غير المتجانسات] في المقطع التالي للشاعر عبدالوهاب البياتي يفضي إلى نوع من الإبهام :

لابد للخفاش

من ليل، وإن طلع الصباح

والشاة تنسى وجه راعيها العجوز

وعلى أبيه الإبن، والخبز المبلل بالدموع

طعم الرماد له، وعين من زجاج

في رأس قزم تنكر الضوء الطليق

يعلق الناقد على غياب العلاقة بين المعطوف والمعطوف عليه، وعلى تحريك التركيب النحوي عبر التقديم والتأخير، مما يؤدي إلى صعوبة استخلاص المعنى من خلال الوحدات الجزئية ذاتها، بحيث تبدو في بعض الأحيان عبثية مثل : "وعلى أبيه الإبن" مما يؤكد خاصية أساسية في شعرنا الحديث كله وهي الغموض الشعري، وصعوبة الفهم بالتالي، وهذا بالضبط ما دعا "شكري عياد" إلى القول بأن [شعر البياتي يثير أكثر من أي شاعر معاصر آخر مشكلة "الفهم" في الشعر، ففي البياتي عرق سبريالي يجعل الصور التي يتدفق بها متنافرة الأجزاء في بعض الأحيان يصعب الاهتداء إلى ما ترمز إليه].

ويقترّب الناقد مما يسميه بالأيقونة النحوية في المقطعين التاليين :

لم يره أحد

لكني كنت أراه بلحيته الحمراء

يكنس ثلج شوارع موسكو

الفصل الرابع

ويعب الفودكا بإناء القيصر "إيفان"

يسحق زهرة عباد الشمس

بقبضتيه

ويداعب هرتة

ونهود المحظيات بريشة طاووس خضراء

إحداهن تقبله سكرى

والأخرى ترمقه بحنان

ويقول لأخرى : من أنت؟

ويهذى سكران

لم يره أحد لكنى كنت اراه

يخفى تحت عباءته

مدناً

كتباً

أوراق

نجماً أحمر / ديكاً

قيثار

يبكى حين تهب رياح القطب

وحين تنام الغابات

فى المقطع الأول تتوالى وحدات الأفعال بنسق زمنى يبدو فى الظاهر حالياً، بينما هو فى حقيقته تتابع لفعل "كنت" الماضى. ومن ثم فإن بنية الصورة فيه ليست استعارية فهى لا تقول شيئاً قريباً وتقصد شيئاً آخر بعيداً، ولكنها أقرب إلى الكناية التى يمكن أن تقصد المعنى الأصلى فيها، ويرى الناقد أن هذا الأسلوب قريب من الشعر الرؤيوى أو هو الأنسب له، فهو لا يعتمد على أنماط المجاز المألوف .

الفصل الرابع

لقد أوضح علماء الشعرية الألسنيه بدءاً من "جاكوبسون" أن الوظيفة الشعرية للأوضاع النحوية تقابل من بعض الوجوده لعبة الأبنية الهندسية فى أشكال الفن المكانى . وهنا يلاحظ الناقد مع "لوتمان" أن فكرة الجمال لا تنحصر فقط فى الصور البلاغية التى لا تشغل سوى مساحة محدودة فى النص، ولكن الجمال ينبعث أيضاً من البنية النحوية بأسلوب يرينا حركة النص بكل كثافته النشطة الفاعله [فالتكرارات النحوية، مثلها مثل الايقاعية تجمع الوحدات غير المتجانسة فى النصوص التى لم تنظم فنياً فى مجموعات مركبة يمكن تجميعها على أعمدة مترادفة ومتخالفة، ومن ثم فإنها تنتقل من حالة الأداء اللغوى الآلى التى تعترىها فى النصوص العادية لتقوم بلفت الانتباه لتشكيها الذى يغدو جمالياً . ويمكن للدلالة التى تناط بها حينئذ أن تتضمن بيانات جديدة تتصل ببقية العلاقات النصية . وهكذا فإن نظام الزمن الفعلى غالباً ما يقوم بتكوين المظهر الزمنى لصورة العالم الفعلية فى الشعر، خاصة عندما يتم التفاعل بين مستويات العلاقات فى النص - لوتمان].

ويؤكد الناقد بهذا أهمية فكرة توظيف العلاقات النحوية على المستوى الدلالى لخلق نماذج الرؤية الشعرية للعالم ويؤكد تفاعل كافة الأبنية الداخلية المؤسسة لخلق الدلالة الكلية.

ويوظف الناقد هذه التصورات فى دراسته التطبيقية بشكل خلاق، وفى مقطوعة عبدالوهاب البياتى :

لم يره أحد لكنى كنت أراه

يخفى تحت عباءته

مدناً

كتباً

أوراق

نجماً أحمر / ديكاً

قيثار

يبكى حين تهب رياح القطب

وحين تنام الغابات

الفصل الرابع

وبعد أن تابع الناقد تبادل المواقع بين الفاعل والمفعول [أساليب الشعرية - ص ١٣٨] ودلالات هذا التبادل، يتابع هنا نصب العناصر [مدناً - كتباً - أوراق - نجماً أحمر - ديكاً - قيثارة] على تشبثها واختلاف موادها وما تشير إليه، والنصب هنا يوحى بمقولة الإخفاء النحوية، فيُضفى عليها اتساق بعد اختلاف ويحدث توحيد لمسارها جميعاً، هذا المسار الذى يعبر فى الوقت نفسه عن لغة الشاعر وعالمه.

وفصل الناقد عدة مستويات شعرية أخرى منها مستوى الصورة الشعرية فيدرس الصور الحسية عند صلاح عبدالصبور ونزار قباني والصور الرؤيوية عند عبدالوهاب البياتي، والصورة ذات الطابع الأسطوري أو الرمزي عند بدر شاكر السياب، ويعرض لنا مراحل الرمز، فالنقسيـم الأولى للرمز يندرج فى مجال التخيل وطاقاته من الرموز المعتمدة التى نستجيب مع ذلك للتحليل النصي الكاشف إلى الرموز التشكيلية التى تقدم بذاتها صورة أيقونية دالة. وبخاصة أن مبحث الصورة الشعرية كان من الموضوعات المهمة فى مرحلة الستينيات، ورصد النقاد أفكاراً أساسية عن مفهوم الصورة الشعرية وردت عند "بول ريفردى" و "ازرابوند" وغيرهما وتحدث عز الدين اسماعيل عن تشكيل الصورة فى المذاهب الفنية الحديثة، وحيث ما تزال الصورة الشعرية تمتلك إمكانات أوسع من إمكانات الصورة المرسومة، بما يمكن أن تشمل من المحسوسات الشمية والذوقية مما لا يقل خطورة فى تشكيل الصورة عن المراثيات.

وعرفنا جهوداً نقدية متعددة التيارات بداية من مندور ومروراً بالنويهى ورجاء النقاش وغالى شكرى وعبدالقادر القط وعدد كبير من نقاد آخرين ونقاد أقل شهرة أيضاً بحيث غطوا جميعاً قضية الصورة الشعرية بعدة مدخلات مهماً للنص الشعرى فى حقبة الستينات.

أما فيما يخص الموسيقى الشعرية فقد بذل صلاح فضل جهداً ملموساً فى معظم كتبه النقدية لكى يسبر غور قضاياها شديدة الأهمية والحساسية، بداية بأكثر الأشكال الموسيقية حدة مثلما كان فى تجربة الشاعر أمل دنقل الذى طرح إمكانات جديدة فى هندسة الإيقاع وتكوين الجمل اللغوية داخل هذا المناخ الحار المشبع بالحميمية الموسيقية التى تنسجم مع الميول التطريبية للإنسان الشرقى، وانتهاء بهذا الإيقاع الموسيقى الهادئ العميق عند شاعر مثل بدر شاكر السياب الذى هضم

الفصل الرابع

الموسيقى التقليدية للشعر العربي وخرج بها إلى مناطق جديدة قدمت للشعر العربي الحديث دفعات قوية وأكسبته روحاً مختلفة تتمشى مع حاجاته الوليدة.

ويظل الناقد يتابع التطور الموسيقى الهادئ في تجربة السياب، فالتنوع البارز في النمط الإيقاعي للقصيدة لم يتوزع بالتساوي على مدى حياته الشعرية فقد بدأ عمودياً في البداية، وإن كان قد أسقط معظمه وخلص إلى صيغة التفعيلة في معظم انتاجه حتى انتهى إلى نوع من المزاجية بين الشكلين لإثراء النمط العروضي - كما يرى الناقد - وتحفيزه، أي تحميله دلالات أعمق باستمرار. ويجسد صلاح فضل مسألة التنوع عندما يكشف لنا فكرة مهمة هي أن جداول الأوزان الشعرية المستخدمة في قصائده تعدّ مظهراً يبين بوضوح هذا التنوع الحيوي في أبنيتة الموسيقية، لأن الشاعر تمكن بمقدرة فائقة أن يوظف جميع البحور سواء أكانت صافية أم ممزوجة لخدمة رؤيته الشعرية بعكس ما كانت تراه شاعرة مثل نازك الملائكة التي كانت ترى اقتصار شعر التفعيلة على البحور 'الصافية وحدها'.

ويصف الناقد تجربة الشاعر صلاح عبدالصبور الموسيقية الهادئة الناضجة من خلال المقطع التالي :

يستيقظ الشئ الحزين في أواخر المساء

يمور في الأطراف والأعضاء

ويتقل العينين والنبرة والإيماء

لكنه حنون

يضمنا في خدر مستسلم مأمون

أنفاسه تندى بلا لزوجة على الجباه والثرائب

وتوقظ الشهوة والأحلام والآمال والغرائب

فهذا المقطع يقدم لنا وصفاً بيولوجياً للشئ الحزين وفاعليته الملموسة، كما يقول الناقد، فهو مخدر برئ تسرى فورته في الدماء لتنتج هذه الأعراض، وهو لا يقوم بهذه التسمية الغليظة المشبوهة ولكن تتم التقنية عنه بباقة يانعة من لوازمه،

الفصل الرابع

وتلعب جملة "لكنه حنون" دوراً يحدد براءة التخدير، وهى الجملة ذاتها التى توالى فى المطلع لتختتم الصفات المتوالية . ويقوم الراوى هنا بتتويع الإيقاع، وتنظيم مسافات الجمل الشعرية [فالهزمة المسبوقة بالآلف تتكرر ثلاث مرات لاختتام مدى الأفعال الثلاثة الأولى :

"يستيقظ، يمر، يثقل"، والنون المسبوقة بواو المد تسور جملة الاستدراك، وتمتد بعدها قليلاً، والباء التالية للهزمة والمد تنظم الصورة التالية الحميمة لفعل هذا المخدر الشبقى فى صلب الإنسان، فالقوافى ليست مجانية، إنها توظف عضوياً لإقامة تشاكل بين بنية الإيقاع وأنظمة التخيل عندما تنبثق فوارقها من مفاصل الجمل وتشير إلى ملامح التصور - أساليب الشعرية ص ٩٦].

وينطلق الناقد من هذا النموذج ومن هذه الكيفية إلى تصور نظرى أعم فى تجربة شعر التفعيلة، فلم يكن إلغاء القوافى فى شعر التفعيلة أو تخفيف سلطتها إلى أقل قدر، لم يكن سوى خطوة أولى لتحرير حركتها من أجل إثراء دلالتها وإكساب هذه الحركة معنى أعمق بكثير من مجرد التتالى المطرد، فلا تصبح القوافى مجرد لوازم مرهقة ومفرضة على التجربة تكاد تقود حركة المعنى وتتحكم فيه ولكن تتحرر حركة القافية وتتفاعل بحيوية مع حركة النص بكليته فيتآزر الصوت مع الدلالة فى وحدة متكاملة قادرة على التأثير العميق.

ويقف الناقد طويلاً عند مفهوم البناء فى قصيدة الشعر الحر، ويطرح علينا نظرة متقدمة لطبيعة البناء فى النص، وفى سياق دراسته لقصيدة السياب [أنشودة المطر] على سبيل المثال يبين لنا أن حركة النص لا تمثل دائرة مغلقة، بل مجموعة من الدوائر المتداخلة عبر عدد من التقنيات التعبيرية المتضاربة من خلال الترجيع والإنشاء والتناص والأسطرة والرميز وغيرها من تقنيات مختلفة لكى تتكون بنية النص، وتتولد دلالاته المشعة بشكل حيوى من خلال توازن دقيق بين خطرى التسطيح من جهة والإيهام من جهة أخرى.

ويصل الناقد إلى فكرة فى غاية الأهمية فى موضوع البناء فى قصيدة الشعر الحر وهى أن الحصيلة الكلية للبناء ليست هى حاصل جمع

الفصل الرابع

التقنيات البنيوية الداخلية بل إن الدلالة الكلية لمعنى البناء أعقد بكثير من المظاهر الجزئية للمعطيات البنيوية مجتمعة .

ويناقش الناقد عدداً كبيراً من الظواهر البنيوية المختلفة عند عدد من الشعراء فى تجارب مختلفة، منها على سبيل المثال ما يتضح فى هذه المقطوعة للشاعر محمود درويش :

أرى ما أريد من السلام.. إنى أرى
غزلاً وعشباً وجدول ماء.. فأغمض عيني:
هذا الغزال ينام على ساعدى

وصياده نائم قرب أولاده، فى مكان صي

يتبنى الناقد هنا فكرة أن الشاعر محمود درويش يستثمر البنية الشكلية للرباعية إلى أقصى درجة فيلتزم بما لم يكن يلزم الشعراء من قبله من أطراد المطلع كقافية استهلالية، وكذلك يجعل الشاعر الهيكل النحوى للصياغة منتظماً، ولكنه يسعى بقوة لتتويع حشو الرباعية وتبديل عناصر المطلع ذاته بما يخفف من إمكانية إملال التكرار، وتتحول عبارة "أرى ما أريد من.. إنى أرى" إلى لازمة موسيقية تمارس دوراً فعالاً داخل المستوى الإيقاعى لإنتاج الرؤيا.

وفى دراسة الناقد لشعر أمل دنقل يبحث فى قصيدة [كلمات اسبارتكوس الأخيرة] عدة حركات تتراوح بين مونولوج أول فى المزج الأول، وحوار فى المزج الثانى والثالث، وعودة بالحكمة الأخيرة إلى الأقران فى المزج الرابع. ومثلما أشار الناقد من قبل، فالعلاقة بين الحركات الأربعة لا تعتمد على مجرد التتابع حتى لو كان التتابع يؤدي إلى نمو الموقف وتفجيرها، ولكن العلاقة تكشف عن تداخل اللحظات وتلاقى الأصوات فى صراع حى، وكذلك فالدلالة الكاملة للنص ليست مجرد حاصل جمع دلالات الحركات الأربعة متتالية، بل ويرى الناقد أن الشاعر يسعى دائماً إلى خلق صراع حى بين البنية الدرامية والبنية الغنائية، بل إن الصراع بين البنيتين هو الذى يحكم عملية انتاج الدلالة فى شعر أمل دنقل [انتاج الدلالة ص ٤٢].

الفصل الرابع

ويصف الناقد تجربة الشاعر أمل دنقل بأنها تحاول دائماً أن تعبر عن نفسها من خلال تعدد الأصوات إلى الدرجة التي قد تقترب فيها من فن المسرح، مثلما في قصيدة "أيلول" في ديوان "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" : فتتوزع الأدوار بين الصوت والجوقة الخلفية، ويحشد الشاعر أكبر قدر من العوامل الدرامية لخلق الصوتين المختلفين : فتنقسم الصفحة إلى نهرين أحدهما وهو الأعرض يمثل الصوت، والآخر وهو الأضيق يمثل الجوقة، ويربط الناقد بين إمكانية القراءة ووجوب أن يكون القارئ متديباً على معرفة الأسلوب الذي يمكنه من متابعة السطور. لأن القارئ يكون بإزاء نصين في الوقت نفسه، وقيمة النص تأتي من التكامل بين النهرين، ولا نتعرف على البنية العميقة إلا من خلال التقاطع المكاني والزمني بين تلك العناصر المركبة، والكل في مثل هذه النصوص إنما يقوم على تفاعل الأجزاء وليس تراصها [إنتاج الدلالة ص ٤٦]. ويمكننا أن نطبق هذه النظرة على النصوص بسهولة، وها هو ديوان [العهد الآتي] يقوم على تفاعل التفاصيل الجزئية، وبدءاً من العنوان يكون هذا التقاطع بين العهود : القديم والجديد والآتي، وهذا يؤكد في النهاية طموح الشاعر في القيام بدوره الحقيقي الذي خفت بمرور الأيام، يطمح الشاعر أن يصبح نبي عصره، النبي الملهم صاحب الكلمة المقدسة ويعلق الناقد أن في ذلك بعث للنبوءة في الشعر بمنطق القرن العشرين.

إن التفاعل بين عناصر مختلفة لا يعنى تشتت النص فالشعور الموحد يوجه القصيدة، أما المعمار الخارجي لها أو الجسد الخارجي فهو الذي تتعدد أشكاله وتتنوع.

ويستقصى الناقد أيضاً قضية "الزمن" في قصيدة الشعر الحر وهي قضية بنيوية لها معان مختلفة منها : كسر نموذج الزمن التاريخي الكرونولوجي، لكي يدخل الشاعر إلى زمن الشعر الخاص ذي الطابع الأسطوري في أغلب الأحيان، إنه زمن الطفل، أو الزمن المختلف عن التاريخ، والشاعر عبدالوهاب البياتي يقول ضمن أحد حواراته : [في الليلة الماضية كنت أتحدث إلى شخصية الفارابي، وقد التقطت من خلال حديثي معه بعض العبارات والجمل، وعندما وضعتها على الورق أحسست أن هناك بوناً شاسعاً بين تلك الكلمات والجمل وبين الحوار الضوئي الذي جرى بيننا] يحلل الناقد الحديث، ويرى أن من فرط تعود البياتي

الفصل الرابع

على الصيغ المجازية أصبحت تمثل لديه حقيقة واقعة فهو يتحدث عن شخصيات تاريخية مثلما يتحدث عن شخصيات معاصره تجالسه وتسامر، وهذه هي إحدى آليات الرؤية البارزة كى تكون شعرية تجريدية ذات نسق جديد فى علاقتها بالزمان وبالمكان، ويرى الناقد أن هذا الكسر المنظم لنمطى الزمان والمكان، وهما اثنان من أهم معطيات العقل فى الفهم واحتواء الواقع بسبب هذا الإحساس بالإبهام والغموض فى كثير من المواضع عند البياتى وغيره، [وهناك بعض البحوث القليلة المعمقة عن أبنية الزمن على الصعيد اللغوى المباشر، وهى تشير فى جملتها إلى أن الأحداث عنده - وكما يقول خليل كلفت - "موضوعة دائماً فى كل الأزمنة فوق قلق التغير . فالحاضر يبدد الماضى ويتجاوز نفسه نحو المستقبل، والمستقبل يظلمه الماضى ويسحبه إلى الخلف، والماضى يخنق وقائعه فيخلق الإلحاح فى الخروج" ومعنى هذا أن منطق نموذج الزمن لديه جدلى فى جوهره يتجاوز فواصل التاريخ ويخلق فوق مستواه - أساليب الشعرية ص ١١٨].

ويناقش الناقد عناصر بنيوية عديدة منها الأسطورة والتميز والقناع والدرامية والحوار وغيرها مما اكتسبته خبرات للشاعر فى مرحلة الشعر الحر، ويدلل - على سبيل المثال - على أن الشاعر بدر شاكر السياب كان على وعى بتوظيف الأسطورة كتقنية تعبيرية، فقد أطلع على الفصل الذى ترجمه "جبرا ابراهيم جبرا" عن الأسطورة من الكتاب المشهور [الغصن الذهبى - لجيمس فريزر]، وتابع الشاعر أيضاً معالجة التراث الأسطورى عند "اليوت" و"لوركا"، وبعد هذا كان من الطبيعى أن يدافع السياب نظرياً عن استخدام الأسطورة بعدها مظهراً مهماً من مظاهر الشعر الحديث، بعد أن سبغت العصر روح مادية، ولابد من العودة إلى الأسطورة التى ما تزال تمتلك براءتها وبكارتها. لقد تعرض الناقد لأحد مكامن الرؤيا الشعرية فى قصيدة الشعر الحر، عندما يلجأ الشاعر إلى صناعة الرمز من المادة الأسطورية بعد أن فقدت العناصر التعبيرية المباشرة فاعليتها ولم يعد لها الدور المؤثر فى حياة البشر. لقد تفجر نبع جديد أمام الشعراء وأصبحوا قادرين على استخدام أى موضوع أو أى موقف بأسلوب رمزى . لقد شاع الاستخدام الأسطورى بشكل لم يسبق له مثيل طوال مراحل الشعر العربى من

الفصل الرابع

قبل وكثير استخدام السندباد وسيززيف وتموز وعشروت وأيوب وهابيل وقابيل وعنتره وشهريار وهرقل والتار وسقراط وأوديب وسندريلا والسندباد.

وتظل الأسطورة محاولة إنسانية لتحقيق الطموح والتغلب على الخوف والمآزق، وتمثل الأسطورة حالة من التوازن الوجودي بين المعروف والمجهول وتعطى الإنسان طاقة درامية وعاطفية عالية من أجل أن يعانق الحياة وأن يستمر فيها، وتتوسط الأسطورة دائماً بين الممكن والمستحيل، وبين المادى والروحى، بين العملى والميتافيزيقى وتدفع بنا إلى تهذيب الخرافة واستخدامها بشكل حضارى يعبر عن النضج الإنسانى.

لقد درس الناقد تجربة الشعر الحر بصورة خلقة وخرج بتصورات نظرية أعانته على إعادة النظر من جديد فيما يدرسه بحيث يكون باستمرار دخول عملى إلى التجربة وخروج نظرى منها بحيث أن تكرار هذه المسألة هو بالضبط ما يؤكد المنهج البنئوى فى أعلى مراحل.

لقد مهد الناقد بدراسة الوظيفة الاجتماعية للأدب وناقش فلسفة التجديد الشعرى ثم أبحر فى تفاصيل مضمون قصيدة الشعر الحر، فدرس ارتكازها على [الأنا] وما طرحته فى مفهوم [الرؤيا] ثم درس الأبعاد الصوفية من ناحية، والحسية من ناحية أخرى لكى يتكامل جانبان متضادان فى التجربة. ثم استخرج الناقد بشكل عملى مجموعة من التقنيات التى ساهمت فى تأكيد هذا المضمون، فدرس اللغة الشعرية بكل مستوياتها ودلالاتها التشكيلية والإيقاعية والمعنوية، ثم توسع فى متابعة البناء الشعرى سواء فى العمارة الخارجية للنص الشعرى أو فى مجموعة التقنيات الداخلية لهذه العمارة. وأضاف بذلك إلى صرح النقد العربى لبنة جديدة ستظل علامة فى طريق تأمل القصيدة العربية، والتعرف إليها، وبحث كافة جوانبها وما يمكن أن تطرحه من دلالة تساهم فى صنع الحياة.

الفصل الرابع

مصادر

- إحسان عباس (١) اتجاهات الشعر العربي المعاصر - سلسلة عالم المعرفة - الكويت ١٩٧٨.
- حسن توفيق (٢) اتجاهات الشعر الحر - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر - سلسلة المكتبة الثقافية (٢٤٢) القاهرة ١٩٧٠.
- حسين مروة (٣) قضايا أدبية - دار الفكر - القاهرة ١٩٥٦.
- روبرت جلكونر (٤) الرومانتيكية ما لها وما عليها [اشترك في التأليف : جيرالدانسكو] ترجمة أحمد حمدي محمود - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٨٦.
- رومان جاكوبسون (٥) ما الشعر - مجلة الكرمل - قبرص العدد الأول - شتاء ١٩٨٨.
- رينيه ويليك (٦) نظرية الأدب [اشترك في التأليف أوستن دارين] ترجمة محيى الدين صبحى - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٨٥.
- شكري عياد (٧) الأدب في عالم متغير - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر - القاهرة ١٩٧١.
- (٨) الرؤيا المقيدة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٧٨.
- صلاح فضل (٩) أشكال التخيل - مؤسسة لونغمان - القاهرة ١٩٩٦.
- (١٠) أساليب الشعرية المعاصرة - دار الآداب - بيروت ١٩٩٥.
- (١١) إنتاج الدلالة الأدبية - مؤسسة مختار - القاهرة ١٩٨٧.
- (١٢) شفرات النص - دار الفكر - القاهرة ١٩٩٠.
- عز الدين اسماعيل (١٣) الشعر العربي المعاصر - دار الفكر العربي - القاهرة ١٩٦٦.

الفصل الرابع

- (١٤) الشعر فى إطار العصر الثورى -
الدار المصرية للتأليف والترجمة-سلسلة
المكتبة الثقافية (١٦٢) القاهرة ١٩٦٦.
- غالى شـكرى (١٥) شعرنا الحديث إلى أين - دار الشروق
- القاهرة ١٩٩١.
- عبدالقادر القسط (١٦) قضايا ومواقف - الهيئة المصرية
العامة للتأليف والنشر - القاهرة ١٩٧١.
- لوسيان جولدمان (١٧) البنيوية التكوينية والنقد الأدبى -
ترجمة محمد سبيلا - مؤسسة الأبحاث
العربية - بيروت ١٩٨٤.
- مصطفى سـوفى (١٨) دراسات نفسية فى الفن - مطبوعات
القاهرة - القاهرة ١٩٨٣.
- عبدالمنعم تليمية (١٩) مقدمة فى نظرية الأدب - دار الثقافة
الجديدة - القاهرة ١٩٧٦.

الفصل الخامس



عن شعر الحداثة

صلاح فضل وشعر الحداثة

(١)

عرفت نهاية الستينيات وبداية السبعينيات مرحلة جديدة فى كتابتنا الشعرية، حيث بدأت الحداثة تدخل إلى الواقع العربى بجرعات كبيرة، وبدأ الشعراء يعون كيف تتكون حركة الابداع داخل الإطار الاجتماعى، لكن من خلال خصوصية الفن ورؤيته الموضوعية. وصار الجدل هو الملمح الأساسى للتجربة الجديدة التى تتجاوز المعايين الجزئى لكى تحلم بالكلى وبالمطلق الجمالى للتعبير عن طموحات الشاعر الذى يعانى من عقبات الحياة اجتماعياً وسياسياً.

لقد انطلقت القصيدة ضد ثبات الشكل وانفلتت بحرية كاملة فى لا نهائية الخلق الفنى من خلال استيلاء رؤى جديدة وطرائق غنية غير مسبوقة للدرجة التى حدثت فيها حالة من التعتد للغوى والبنائى، وتطلب هذا من القارئ أن يقوم بعمليات استدلالية تركيبية موازية، والقارئ هنا ينبغى أن يكون قادراً على التعميم والتجريد حتى يتمكن من متابعة النصوص.

ولعل بنية التضاد التى شاعت فى القصيدة الجديدة تكون تجربة تشير إلى محاولة الشاعر أن يجمع فى سياق واحد بين ما لا يجتمع، يجمع بين المكتمل والمحتمل معاً أى يسعى لامتلاك الوجود من حوله بكل عناصره حتى المتضاد منها.

لقد قدمت التجربة الشعرية الجديدة حلاً لأزمة القصيدة السابقة : قصيدة الشعر الحر، من حيث هى مجرد رفض فوضوى للإبداع التقليدى، فلم تعد القصيدة مجرد دفقات شعرية متخبطة فى سطورها طويلاً وقصراً، بل أصبح النص الشعرى مشروعاً كبيراً يتم العمل فيه من خلال القوانين الموضوعية للإبداع وصار هناك نوع من الحوار بين اللغة بمستوياتها الدلالية والتشكيلية والإيقاعية من ناحية، والبناء بعمارته الخارجية وتقنياته الداخلية من ناحية أخرى.

كان سؤال الحداثة فى تجلياته المرتقبة يعنى بالضرورة فيما يعنى من دلالات، ملاحظة التنوع والتعدد عندما نطرح موضوعية الشئ، بغرض انعاش

الفصل الخامس

الوعى وتعميقه وإثرائه بمعطيات غزيره، وهكذا أصبح النص الشعري يطور عناصره فى سياق معقد العلاقات لا تتضح وحدته إلا داخل نفسها، ولما كان كل شاعر يقدم إضافته المتنوعة ويترك بصمته التى تخصه فقد أصبحت هناك تنوعات وأنماط تتعدد بتعدد الشعراء، بل تتعدد عند الشاعر الواحد فى مراحل مختلفة، وصارت الكتابة هى الابتداع وهى قضية أصعب بكثير من اتباع قواعد فنية جاهزة، وهكذا تميزت الكتابة الجديدة بالتجريبية بشكل واضح.

لقد تعامل الناقد صلاح فضل مع تجربة شعراء الستينات بشكل عميق ودرس تجربتهم على نطاق واسع، ولكن ثقافة الناقد تتسع اتساعاً كبيراً للدرجة التى جعلته يتفوق على شعراء المرحلة انفسهم حتى أن كثيراً من أفكاره ونظرياته الحداثية صارت أكثر اتساعاً من تجاربهم، فكان عليه أن ينتقل إلى التجربة التالية فى السبعينات، وطرح الكثير من المتقنين أن تسمية التجربة بـ [تجربة السبعينات] تسمية غير دقيقة لعدة أسباب منها أن التسمية مرتبطة بعقد زمنى وهذا لا يصح موضوعياً، وكذلك فإن شعراء هذه التجربة الحداثية المجازية مختلفون فى أعمارهم السنية لأن هذه التجربة تشمل أدونيس و خليل حاوى ويوسف الخال ومختلف شعراء مجلة شعر على سبيل المثال، وتشمل محمد عفيفى مطر وكذلك تشمل من شعراء الأجيال التى تلت هؤلاء الشعراء جماعتى اضاءة ٧٧ وأصوات الأصغر عمراً وهكذا.

لقد تناول ناقدنا هذه التجربة بالدرس والتمحيص وصب جام غضبه النقدى على بعض شعرائها مثل أدونيس بسبب تجريده الزائد عن الحد وعلى حسن طلب بسبب شططه اللغوى، وقدم توصيفاً دقيقاً لبعض إيجابيات التجربة مما ستحاول هذه القراءة تتبعه فى انتاجه النقدى.

لقد ناقش الناقد تجربة كبار شعراء مرحلة المجاز اللغوى فى مصر والشام كما قدم مقاربات نقدية لشعراء المراحل التالية الذين [اخترقوا جدار اللامبالاة الرسمية، والتمزق القومى بتجربة فريدة، لا تعتمد على صباغة أيديولوجية مسبقة، ولا تركز على تنظير نقدى لاحق، بل ترتجل خطواتها فى كثير من الجراء والفسارة، محققة درجة عالية من الإنجاز المتميز فى جماليات القصيدة العربية بطريقة عفوية أصيلة - شفرات النص ص ٨١].

الفصل الخامس

ويتعرض الناقد لمعنى أساسى فى التجربة السابقة، تجربة الشعر الحر فيصفها بالرومانسية فى مواضع عديدة، ويصف الشاعر بدر شاكر السياب بأنه لا يكف عن استخدام تقنيات التعبير الرومانسية المعهودة لدرجة أن مفردات الطبيعة بشكل عام هى معطياته وبدائله الدائمة، ومواده التى يستخدمها فى التصوير، فالرياح تلهث تماماً مثل جيشانه، والقلوع تطوى وتتشرب كأنها الوجيب فى ضلوعه وهكذا، والشاعر هنا لا يكتفى برصد عناصر الطبيعة بل يمزجها بأعضائه وجسده ومشاعره تماماً كما كان يفعل الشاعر الرومانسى القح . والحقيقة أن حركة الشعر الحر لم تكن فتحاً جديداً فى تاريخ الشعر العربى بل لقد كانت استكمالاً لمهام المرحلة الرومانسية التى ولدت غير مكتملة فالمضمون الرومانسى كان ثورياً تجديدياً يسعى لنقل محور الشعرية من توصيل أفكار أخلاقية للمتلقي إلى الجانب الذاتى والوجدانى، وهذه نقلة جذرية بالفعل فى تاريخنا الشعرى ولكنها نقلة ناقصة لأنها تمت من خلال الشكل العمودى التقليدى مما يختلف مع مجمل الحركات الرومانسية فى الشعر العالمى كله الذى تغير مضموناً وشكلاً فى الوقت نفسه، لذلك جاءت مدرسة الشعر الحر لكى تستكمل هذا النقص التاريخى، ولكى تتضح الرومانسية فى خلالها بل وتصل إلى أقصى ذروة فى هذا النضج.

وهكذا مثلت التجربة التالية، تجربة المجاز اللغوى الكثيف مرحلة جديدة ذات طابع مختلف بقوة عن السابق، حيث أفضت الأساليب التعبيرية بعد طول التفاعل مع الحياة والفكر واللغة إلى طريق مختلفة حيث يخف وزن التجارب العينية، وتعرف على ما يسمى بـ [الرؤيا] ، وحيث تصبح الكلمات رموزاً لعوالم غامضة وخفية، وأخذت التجربة الجديدة تبتعد بخطى واسعة عن القاعدة التعبيرية السائدة وتغرق فى مناطق بكر جديدة لم يعرفها الشاعر ولا القارئ من قبل من خلال هذه الكثافة اللغوية العارمة والبناء المدهش المعقد متعدد المحاور.

لقد مدت التجربة الجديدة أذرعها إلى كل اتجاه فغرفت من تجربة التصوف فى القرون الوسطى فى مرة، وغرفت من الحدائث الغربية فى مرة أخرى، واستفادت من أسطورة الشرق وعقلانية الغرب ودفء التواصل التاريخى المحلى وخصوصية الذات، وغير ذلك من معطيات غزيرة أثرت الحياة الثقافية.

وكما اكتشف الناقد استفادة الشاعر عبدالوهاب البياتى المباشرة من الشاعر الأسبانى "لوركا" وكيف أصبحت صورة الشاعر الإنجليزى "ت. س. اليوت" عن

الفصل الخامس

الرجال الجوف من مكونات المحصول التخيلي الملازم لتعبيرات البياتي فهو يؤكد هذا التفاعل في التجربة الجديدة بحيث لا تكون المسألة مجرد تأثر بل هو تفاعل كامل مع الشعر العالمي يجسد نشاطاً أساسياً في ذاكرة الشعر العربى الحديث.

ويعمق الناقد تصوراتنا النظرية عن تجربة الشعر الجديد ويخصص مقدمة كتاب [أساليب الشعرية المعاصرة] لكى يطرح رؤيته النظرية الكاملة حول هذه التجربة.

ويبين لنا فى هذه المقدمة كيف نبذ النقد الجديد فى جملته طريقة المقاربات المضمونية والأيدولوجية المباشرة، لأن النقد الجديد المحايث للتجربة المعاصرة ينبغى عليه أن ينتهج مناهج مختلفة تتجانس مع المنطق الفكرى والفنى للتجربة الجديدة . ينبغى للنقد أن يرتاد مجالات علمية حديثة لكى يتمكن من معاينة النصوص ذات الطابع العصرى. وطرح الناقد تصوراً جديداً للدخول إلى هذا العالم المتغير مستنداً إلى ما يسمى بـ "علم الأدب" بعده مفهوماً جديداً وليس مجرد علم تحليلى يسير على نمط الرياضيات البحتة، لأنه علم يحمل فى طياته وصفاً للأشخاص والأفعال والأشياء وأحوالهم "فى إطار المجتمع"، أى أنه يعتمد على وقائع لغوية ذات خصائص اجتماعية وجمالية معاً. ومن خلال الدرس التطبيقى يربط الناقد بين فكرتى التعبير والتوصيل من خلال أدوات المنهجية لكى نفهم التعبيرات الشعرية بواسطة التصنيف الموضوعى للتوزيعات الأسلوبية التى تقوم بوظائفها الديناميكية فى تكوين الدلالة الشعرية. يتجاوز ناقدنا أسلوبين كبيرين عرفا فى حياتنا النقدية أحدهما يعتد بالتعبير والآخر بالتوصيل . ولكن صلاح فضل يؤمن بضرورة التلازم البنىوى بينهما فى جميع عمليات التثيط الأسلوبى كما يقول.

ويدلل الناقد على أهمية هذا التلازم من خلال رأى [جرىماس] فى أن هناك درجة كبيرة من تعالق التعبير بالمحتوى. إذ أن الفعل الشعرى يتموقع داخل اللوحة النمطية للخطاب، والدال الصوتى يتدخل بتمفصلاته مع المدلول، لكى يحدث نوع من الوهم الإشارى يدعوننا إلى التعامل مع الرؤية الشعرية كما لو كانت حقيقية [وفرضية التعالق بين مستوى التعبير ومستوى المحتوى التى تعرف الخصائص المحددة للسيمولوجيا الشعرية ينبغى أن تظل لازمة برهانية لجميع الإجراءات التحليلية عنده. فانطلاقاً من الاعتراف بأن الخطاب الشعرى فى الواقع إنما هو خطاب مزدوج، ينهض فى أدائه على كلا المستويين - التعبيرى والمضمونى - فى الآن ذاته، ينبغى أن يتبلور العمل فى صنع جهاز مفاهيمى قابل لتأسيس وتبرير الإجراءات الكفيلة بالتعرف على أدوات هذين الخطابين المتحدتين].

الفصل الخامس

وبالتأكيد سيكون هناك اهتمام بعملية التلقى الجديدة عند القارئ لأن عملية "التوصيل الجمالى" محورية فى التجربة الجديدة لأن الأثر الشعري سيخفت لو كان المتلقى قادر على تقبل المحتوى الشعري أو غير متفاعل معه، ولا يقوم القارئ إذن بدور سلبي فى عملية التواصل الجمالى، فلم يعد القارئ مجرد منتظر لما يملى عليه من رسائل شعرية كما كان فى الكلاسيكية، بل إن القارئ يتدخل بشكل أو بآخر، ومن خلال مستويات متعددة ويكاد يكون طرفاً أساسياً فى عملية الخلق الفنى ذاتها فتبدأ العملية بالتقبل مروراً بإعادة الخلق من خلال ممارسة لذة النص وانتهاء بما يشبه التماهى والتفاعل القوى المتبادل بين النص والقارئ [أساليب الشعرية ص ١٨].

لقد توغل ناقدنا فى دراسة الحداثة الشعرية وقد فرق بداية بين موقفى الشاعر العربى والغربى من الحداثة، فالثانى يعمد إلى تغييب المحاكاه بعد أن صنعها وخلق بها وعيه الجمالى العميق بالواقع الاجتماعى المحيط به، الشاعر الغربى قد يهجو الحضارة العلمية لكنه يمتلكها بدايةً وذلك لأنه يريد أن يتجاوزها وأن يضيف إليها إبعاداً معرفية جديدة، أما الشاعر العربى فهو ينتمى إلى مجتمع لم يخلق حضارته العلمية بعد. ومن هنا فإن نشاطه الحقيقى هو رثاء بالدرجة الأولى، رثاء هذا التاريخ السحيق، ورثاء المجد التليد المندثر إنه يرفض العصر الحديث بكل معطياته التى لا تشبع آماله ومن هنا فهو لا يتوافق مع الحس الوجدانى العام المحيط به لذلك فإن ما يشبه القطيعة قد ينشأ بين الشاعر الحداثى وجمهوره العريض.

ومن هنا يمكن أن نبرر هجوم الناقد على بعض شعراء الحداثة الذين قد يفرضون الطابع الذهنى فى نصوصهم وإذا كان "بول فاليرى" يعرف الشعر بأنه توازن معجز وشديد الحساسية بين الطاقة الحسية من ناحية، والطاقة العقلية للغة من ناحية أخرى، فإن عدداً من شعرائنا يغلبون الطابع الذهنى وحده، ويمكننا أن نلاحظ هذا عند أدونيس على سبيل المثال، وهو الشاعر الذى هاجمه ناقدنا بقوة بسبب اختلال هذا التوازن ونزوع تجربته إلى التجريد العقلى الصارم، ليس لغيبة المعطيات الحسية، بل هى متواجدة ومتناثرة فى نصوصه، ولكن لمخالفة تجربة أدونيس للنظم الإدراكية السائدة مما يسبب هذه الظاهرة التى عرفت أخيراً بشكل لم يسبق له مثيل وهى ظاهرة الغموض وهى تجسد - كما يقول الناقد - ملمحاً رئيسياً فى شعر الحداثة عندما تغيب الدلالات الواضحة للكلمات، وعندما تتركز

الفصل الخامس

الحداثة على فلسفة محددة مدارها أن الوجود المطلق يتحقق في الإنسان باعتباره عقلاً ومن هنا يولد هذا المطلق في اللغة بالأساس وليس في أى مكان آخر . وعلى الرغم من اختلاف ناقدنا مع المفكر شكرى عياد لافتقاده الطابع النقدي ومصادرته لحركة الشعر العربى فإنه ينقل مقولته النظرية : [وعندى أن الوجود سمة من سمات الشعر العربى لن تبارحه، وأن الفهم هو الشرط اللازم للتذوق، وأن التجريد إن أمكن فى غير الأدب من الفنون فهو فى الفن القولى مستحيل] ويعقب صلاح فضل قائلاً أن شكرى عياد قد نسى أن تاريخ الشعر العربى منذ أبى تمام قد عانى من مشكلة الفهم هذه، وأن الرهان على المستقبل كثيراً ما ينتهى إلى الخسارة [أساليب الشعرية ص ١١٧].

ويرى ناقدنا - رغم رفضه التجريد المبالغ فيه أن لغة الشعر تتجاوز المعنى المحدود للغة التوصيل العادية لأنها تريد أن تعيش فى فضاءها الحر، هذا الفضاء الذى يرحل فى المستقبل ويداعب طاقة المجهول حيث تجد "الرؤيا" دائماً لدى المبدعين ما يتحقق به وفيه، [إنها فى حقيقة الأمر لا تولد ثم تبحث عن قماط العبارة كما يفهم عادة، بل تتخلق فى رحم اللغة ذاتها - أساليب الشعرية ص ١٦٤].

هناك درجة معينة يبحث عنها الناقد، درجة بين التسطيح اللغوى فى لغة التوصيل اليومية العادية وهذا التجريد الذى يحدث تشبثاً وشططاً غير مقبول ويرى الناقد أدق مثال على هذه الدرجة إنما يتحقق فى تجربة الشاعر الحداثى محمد عفيفى مطر الذى يبحث دائماً عن معنى القصيدة الذى يرضاه متحملاً فى سبيل ذلك محنة الفهم الموازية لمحنة خلق الكلام الشعرى. وإن كان هذا التصور العقلانى نفسه قد يقع فى بعض المشكلات، منها على سبيل المثال أن النقد الذى يطلب إلينا ألا نحيل اللغة والرؤى الشعرية إلى الواقع الواقعى قد يمارس الشئ نفسه فيعيد ربط التجربة الشعرية بهذا العالم مثلما حدث فى دراسة ناقدنا لتجربة الشاعر أدونيس فى بعض مواضعها.

(٢)

يرتكز المحتوى الشعرى الجديد إلى الآن، ويشكل البعد الذاتى فيه منطقة أساسية تشع بمعطياتها فى كافة المستويات الشعرية ويتجسد هذا المعنى من خلال

الفصل الخامس

طرائق مختلفة منها طغيان ضمير المتكلم وسيادة المنطق الرؤيوى الذى هو بالضرورة نتاج للفعالية الذاتية.

ويميز الناقد بين "الرؤية" و "الرؤيا" بعد الأولى من فعل البصر فى أثناء الوعى والثانية من فعل التخيل فى الحلم، وفى المصطلح النقدى تطلق الشعرية الرومانسية منذ "كوليردج" كلمة الرؤيا لتعبر عن الاستبصار الفنى الذى تقوده الملكات العليا معبراً عن الولع بالغيبات التخيلية، ويبين لنا الناقد أن "فراى" فى النقد الحديث قدر ربط لنا ذلك بفكرة النماذج البدئية والأبنية الكلية العليا فى المخيلة البشرية وتعبيراتها الأسطورية المتوغة فى القدم، ولكن هذا المصطلح اقترن فى النقد البنيوى التوليدي بداية "بجولدمان" بمفهوم محدد وأصبح يعبر عن "رؤية العالم" بشروطها التوليدية الدقيقة فى التعبير عن الضمير الجماعى، وفى الشعرية الألسنية أضفى على المصطلح معنى أو دلالة تعبيرية خاصة تعبر عن درجة محدودة من التجريد العقلى عندما تتفاعل مجموعة من التقنيات التعبيرية الأسلوبية والنحوية.

تعتمد "الرؤيا" على تداخل الحواس وتجاذب معطياتها على النمط السريالى - كما يرى الناقد، على أن الرؤيا لا يتم خلقها بمجرد الإرهاصات التعبيرية، ولكن الرؤيا تتطلب أن تكون العناصر الدالة فى الخطاب الشعرى قد تم تحضيرها لدى المبدع والمتلقى بشكل مسبق بحيث يكون لطرائق الشاعر تاريخ تم تكوينه فى سياق الخطاب الشعرى للمبدع وتكون للمتلقى صلة طويلة بها لكى يصبح متمرساً على التعامل معها.

وتفترض الرؤيا أيضاً تعدد الدلالة وهذا يبرهنه الناقد عند أدونيس على سبيل المثال من خلال عناصره المسرحية التى تمثلت فى تعدد الأصوات وخلق التيارات الداخلية الجدلية فى النص وتوظيف جوانب لها ما يشبه الاضاءة والحوار.

ويؤكد الناقد أن "الرؤيا" تولد دائماً من معطف اليقين الأيديولوجى الفادح ولا بد للشاعر أن يقنعنا بأنه صاحب رسالة يفسر بها الظواهر، فيسقط الطابع الخارجى للظواهر ويضع أمامنا معانية الوهمية الجمالية المؤثرة بانفعالياتها الحادة.

"ويتابع الناقد الجوانب الحسية فى التجربة الشعرية الجديدة وهذه الجوانب تعبر عن نزعة جديدة تبعث للاعتراف بالجسد الإنسانى الذى تم تغييره طويلاً، وتعبر عن روح العصر الجديد، وتحديث حساسيته الجمالية وتواجه المحرمات

الفصل الخامس

المتراكمة فيه، وهى بذلك تعد تجربة ثورية إنسانية تقاوم الحس الخلقى المزدوج بين السر والعلانية فى عالمنا الجديد لكى ينشط المتخيل الجديد وتتماسك الخبرة الإنسانية وتتأكد طبيعة العلاقة بين الوعى بالجسد من خلال اللغة من جهة والمكونات الثقافية لبروز الفردية فى العصر الحديث من جهة أخرى. فينمو الوعى الفردى بالجسد وينتقل من مناخ المكبوت المسكوت عنه إلى موضوعات متحضرة تستقطب التجربة الشعرية.

لقد توسع "المخيل الجسدى" فى العصر الحديث حتى كاد يحدث تطابق بين حدود الفرد وحدود الجسد وبخاصة فى مجالات الفضاء الشعرى.

ومن المراكز الكبيرة فى الشعر الجديد وبخاصة عند السبعينيين من الشعراء المصريين الاهتمام بالتراث الشعرى باعتبار أن التجويد لابد أن يركز إلى الجذور التراثية والتاريخية أولاً وإلا فسوف ينطلق فى الفضاء مثل فقاعة منفلة منبثة السياق، بل إن شاعراً مثل أدونيس تبدو قصائده مؤلفة على [هامش بُنى فكرية وأشكال فنية موروثة، سواء كانت من التراث العربى أو تراث منطقة البحر الأبيض المتوسط أو التراث العالمى، والالتقاء مع هذه البنى الفكرية والشكلية يتراوح بين الإشارة البسيطة إلى صور حضارية وفكرية وتاريخية، وبين الاعتماد الكلى على هذه البنى بحيث لا يمكن فهم النص دون الرجوع إليها - أساليب الشعرية ص ١٧٨.

ويؤكد الناقد أن تجربة الشعراء السبعينيين فى مصر تصدر عن ولىع شديد بمعايشة الصيغ التراثية واستحضارها من أعماق أصولها سواء فى المجالات الدينية أو الشعرية، فرد الشعر إلى الكروم فى قصيدة حسن طلب [سيرة البنفسج] يعطينا دلالة ذات عطر صوفى، و"الأكثر" و"الأقل" الفاظ فلسفية قديمة، وكلمات أخرى مثل "المنهل" و"العنان" من تراثا الشعرى القديم، وكلمته المتكررة "الويل" من الفاظ القرآن الكريم مهما تقلبت أعطافها وهى ذات تاريخ طويل فى صيغ الشعر القديم ومعظم كلمات الشاعر تنتنس من خلايا التراث الحميم [شفرات النص ص ٨٢]. وهذا يؤكد هذا التوازن الذى أرادت التجربة الجديدة أن تحدثه بين الماضى والحاضر والحقيقة، أنها تعمل على سلم من الثنائيات المتضادة كل درجة فيه تعالين أحد مستويات التضاد فعلاوة على الماضى والحاضر هناك الشرق والغرب، والكلاسيكية والحداثة والحسّ والمعنوى، والداخل والخارج وهكذا.. إنها تجربة تسعى إلى الكلية وتسعى إلى أن تغزو كل شىء وتشمل كل شىء لترد على الواحدية التى استشرت طوال التاريخ.

(٣)

المجاز اللغوى الكثيف ملمح مهم يميز التجربة الجديدة بقوة، ويعرفنا الناقد كيف أن شبكة العلاقات المجازية والرمزية المعقدة فى الشعر تتركز وظائفها الجمالية فى تعقيد نسيجها الدلالى من خلال لغة الشعر ذات الطبيعة الخاصة، تلك الطبيعة التى تحتل حالات عالية من التجريد. ويتوغل ناقدنا فى تتبع هذا التجريد وبخاصة عند الشاعر أدونيس، فيصفه بالتجريد المسرحى عندما تبقى الحركة والتيارات وتغيب التفاصيل مثلما جاء فى إشارة خالدة سعيد، حتى أن الناقد يبرر فى قسوة تناقص إنتاج أدونيس الشعرى، بسبب أن التجريد مسلك خطر بالرغم من نبلة وسموه [فهو يقول كل شئ كل مرة يفتح فيها فمه بالطريقة نفسها، بل يقول الأمر ذاته كلما لاذ أيضاً بالصمت - أساليب الشعرية ص ٢٠٦].

لقد كانت اللغة فى التجربة الجديدة دائماً هى البطل، وهى التى تشكل القسمة الرئيسية فى التجربة، ويسعى الناقد للتمييز بين المستويات اللغوية المختلفة فى تحليله، ويطبق السيميولوجيا الشعرية لكى يقيم تصنيفاً واضحاً للعلاقات الممكنة بين مستويي التعبير والمحتوى، مستفيداً من تحليل مستويات الخطاب اللغوية. ويعتمد على [فان ديك] فيدرس أساس التتميط الأسلوبى باستثمار مبادئ التوليد اللغوى. وبميل الناقد إلى الموقف الذى يرى أنه فى مقابل [النحوية التوليدية المعاصرة] لابد أن نتوقع أن "معنى" منظومات التحولات لا يظل هو ذاته عندما يطفو إلى السطح، وأن الاختلافات الدلالية الصغرى هى التى تولد التنوعات الأسلوبية.

ويثبت لنا الناقد كيف أن البنية اللغوية فى النص الشعرى ليست هى حصيلة الكلمات، بل هى الصيغ، لأنه عندما يفككها الناقد إلى وحدات دنيا، بحثاً عن أعدادها وحقولها وتبادلاتها تكون قد فقدت أدوارها الحقيقية فى داخل الحالة الشعرية المطروحة، ويستشهد الناقد بمثال طريف بقوله : إن إحصاء قوالب الطوب المتخلف عن هدم المعبد لا يعطينا سوى فكرة باهتة عما أقيم فيه من شعائر وصلوات، وبهذا تظل الصيغة الشعرية هى التى تكون قادرة على تحديد البنية اللغوية فى القصيدة.

ويعود الناقد مرات ليؤكد أهمية اللغة فى القصائد الجديدة، ويقول أن الشعر الحدائى التجريدى [لم يعد تجربة فى الحياة بقدر ما أصبح تجربة فى اللغة، وعملاً

الفصل الخامس

فى الثقافة، وأن الأفعنة التاريخية والأسطورية التى يستحضرها لا تلبث أن تتلاشى وتضيع، كما تضيع بالتصادم السياقات التى يقطع منها إشارات ورموزه، ولا تبقى بعد ذلك سوى عملية تثير اللغة مصدراً منظماً لجمالية هذه الشعرية].

وإذا كان [جاكوبسون] وهو أول من شرح وظائف اللغة الشعرية، قد ألغى الوظيفة التعبيرية أو الإشارية، فقد أصبحنا نراقب اطراد العلاقة بين تغييب تجربة التعبير عن الواقع من ناحية وتثير اللغة الشعرية من ناحية أخرى، ويصبح النشاط اللغوى وهو أبرز ما يطرحه العمل الإبداعى فى هذا السياق علامة التحديث الشعرى المعاصر ولكى يعطينا الناقد نموذجاً للتركيب اللغوى فى صورة يرضاها يستشهد بنص للشاعر محمد عفيفى مطر :

الليل فى آخر السهل عصافير ينتفضن عن
الريش بقايا القطر أضغاث النباتات هباء الذر
والغبشة، يسلمن المناقير إلى دفء الجناحين.
النهار التّم فى أعضائه واصاعدت شيبته من
تحت حناء الذرى
الصخرة تأوى للنعاس الرطب والهوة تتأثب
والقرية جرو مرح لاذ به النوم البعيد

ويقدم الناقد تحليلاً لبعض التراكيب اللغوية من مثل [بقايا القطر / أضغاث النباتات / هباء الذر] وغيرها، فالشاعر هنا يسعى لالتقاط أطراف بعيدة ويظل يقيم بينها بشكل تركيبى وتشكيلى مطارحات دلالية متوالية وهنا يتعمق الإيحاء الشعرى ويوغل فى الاستبطان، حيث يتلاشى القطر، ولا يبقى منه سوى الندى، تنعس النباتات وتطفو أضغاث الأحلام وتتحول الصورة بكاملها إلى [هباء ذرى يسبح فى ضوء شعرى رقيق] ويلاحظ الناقد أيضاً أن قيمة هذا التركيب المتتالى مثل المونتايج ستتأثر لو أننا أضفنا حرف عطف بين هذه الجمل والتراكيب المتتالية لأننا لو فعلنا ذلك لقتلنا فيها روح الصورة الشعرية التى تجع الأطياف المتراكبة. إن قيمة مثل هذا التركيب لدى الشاعر أن أصوله حقيقية وهناك تجاور على مستوى الحقيقة بين الغيمة والليل والنهار والصخرة والقرية والجرو وهى تمثل فى جملتها

الفصل الخامس

تشكيلاً متجاوزاً متجاوزاً له أثره غير الواعي على الأقل فى نفوس القراء على عكس تراكيب أدونيس على سبيل المثال فعناصرها متنافرة لا يربط بينها رابط عضوى حميم على مستوى الواقع بدائية.

وفى مثال آخر يوضح لنا الناقد كيف يفشل التركيب اللغوى فى أن يفضى بنا إلى شئ ولنقرأ هذا النموذج لحسن طلب :

عن عنبى ردى خيلك

إنى سوف بأكثرك أرد أهلك

وبهاتانك .. منهلك

ويلى منك

ومنى ويلك

أحببتك حباً :

لو قد تحتك كان أهلك

أو لو قد فوقك كان أهلك

أو لو قد حولك

من لى بك .. بى من لك

إن تغيير ترتيب الكلمات فى البيت الأخير على سبيل المثال لا يفضى إلى شئ بالمرّة، لعل فيه ما يدل على مهارة شكلية فارغة المحتوى، وتظل الدلالة تنتقل على لحن أساسى بدون فائدة لهذا الانتقال، الشاعر هنا غير قادر على استراق السمع لمنظومة الحياة الحديثة والعصرية. لقد فشلت اللغة فى هذه القصيدة فى خلق أية دلالة قادرة على أن تتقاطع مع نكهة الحياة وينهى الشاعر قصيدته هكذا :

سوف بشملى .. شملك

ويلك

ما كان أجلّ خروجك لى

تحت الدوح

وكان أجلك

ويلك

الفصل الخامس

وفى سخرية لاذعة يعقب الناقد : [ولا أعرف أية بلاغة تكمن فى حذف الفعل من جملة "سوف بشملى شملك" فالوزن يستقيم، والجلال الذى يحاول الشاعر أن يضيفه على خروج الحبيبة صيغة لغوية فارغة، فالتجربة مكرورة، والوعد مبذول، والحياة تمور فى اتجاه مخالف لما تقضى إليه صيغ الشعر المأثور - شفرات النص ص ٨٤].

ويثير الناقد لدى القارئ شعوراً بالطابع الإسمى المفرط لتراكيب الشاعر فهى تخلو تماماً من وجود الأفعال وهذا يجسد حالة من الاستلاب الشديد، كما يجسد حالة التشبؤ [التي قرت فى وجدان الشاعر وحفزته إلى الاستجداد فى المستوى اللغوى بالصيغ القديمة واستتارة شكل التنبية الصوفى فى "سورة الرحمن" مما يعمق الحس الغيبي فى مواجهة الأحداث ويطمس إمكانية الخروج من هذه الدائرة - السابق ص ٨٧].

وبضرب الناقد مثلاً آخر على مشكلات التركيب اللغوى من خلال تجربة الشاعر أدونيس فى تركيباته اللغوية قد يتراكم كم كبير من الانحرافات اللغوية والإبهام الدلالى والتضاد مع ارتفاع كثافة التخيل والتشتت مما يؤدى إلى فشل كامل فى إمكانية التعامل مع لغته الشعرية. وقد يحدث عنده أحياناً نوع من التضاد بين بنية التعبير الجزل المنتظم من ناحية وما يدل عليه أو ما ينتهى إليه من تمزق من ناحية أخرى، وقد يحضر الشاعر الأشياء بعناية موسيقية ودلالية فائقة ثم يلقى بها فى محرقة التدمير المعنوى، ولنضرب مثلاً على ذلك من خلال هذه المقطوعة من عمله "إرم ذات العماد" :

ورأيت - كان الغيم حنجرة

والماء جدراناً من الذهب

ورأيت خيطاً أصفر دبقاً

خيطاً من التاريخ يعلق بى

تجتثر أيامى وتعقدها

وتكرها فيه يد ورثت

جنس الدمى وسلالة الخرق.

الفصل الخامس

هذه المقطوعة تستشرف الماضي وفي الوقت نفسه فإن عين الشاعر على المستقبل، ومن هنا نمثلئ بالإحساس بالزخم التاريخي الغيبي الملى بنكهة الحضارات القديمة البائدة، أما الصياغة فهي تقليدية أيضاً من حيث اللغة وتساوى عدد التفاعيل مثل الأسلوب الكلاسيكي تماماً مع تغيير طفيف ذكى فى القافية . وفى هذه الأبيات يستحيل الغيم إلى حنجرة والماء إلى جدران من اللهب أى تتبادل عناصر الكون مواقعها، وتتحول الحياة إلى حرائق، ونلاحظ آلية تغييب الدلالة من خلال كسر السياق المنطقي، ويتم هذا الكسر بأسلوب الجمع بين الأضداد مثل [الغيم - حنجرة] [الماء - اللهب] مما يجعل القارئ فى حيرة من أمره حيث تهرب منه الدلالة تماماً، كما تتكون فى المقطع مجموعة من المتواليات الصوتية ذات الطابع الغنائى، فيتكرر الفعل [رأيت] مرتين، وكلمة [خيطة] مرتين، ويتكرر الجار والمجرور وكذلك يتكرر المضاف والمضاف إليه وهكذا، بحيث تؤدي مثل هذه التراكمات إلى توازيات غنائية تتضاد مع غياب الدلالة مما يؤدي إلى فشل محقق لدى القارئ الذى تعود أساليب تقليدية فى التعامل مع النص الشعري.

لقد اتفق ناقدنا مع تجربة محمد عفيفى مطر واختلف مع تجربة أدونيس، ولقد حدد لنا بالضبط سر الاتفاق والاختلاف مع تجارب شعرية تنتمى إلى سياقات متلاقية، ويمكن وصفها جميعاً بانتمائها لتجربة المجاز اللغوى الكثيف، ولكن الناقد دقيق تدقيقاً شديداً فى تبيان أسرار الاتفاق والاختلاف من خلال مناقشته لحديث أدونيس فى أحد تصريحاته : [كل لغة تمثل ماضياً.. هذه هى مشكلة الشاعر، لكى أحل هذه المشكلة أستعين بطرق تجعلنى أخلخل هذا الماضى، مثلاً : أحاول أن أتصور اللغة مثل أنية مليئة بأشياء ماضية، لا مليئة وحسب، بل مرتبة من حيث علاقاتها ببعضها بشكل ماض، بل أكثر : إننى أجدّها فى شكل ماضى. أول ما أعمله : أن أفرغ هذه اللغة من محتواها وأحاول أن أشحنها بدلالات جديدة تخرج عن معناها الأصلى، ثانياً : إبدال علاقاتها بجاراتها . ثالثاً : أغير النسق الموضوعية فيه كقصيدة، وبهذه الأفعال الثلاثة يخيّل إلى أننى يمكن أن أبتكر لغة جديدة].

ويتفق الناقد مع أدونيس على أن هذه دائماً هى طريقة الشعراء فى إعادة التشعير اللغوى عن طريق المجاز والرمز، ولكن الناقد يحدد فرقاً بين التعبيريين والتجريديين، فالأولون يستفيدون من الشفرة فى إثراء مواقف الحياة، أما التجريديون فهم يلغون الواقع النفسى والاجتماعى، وهكذا يرى الناقد مدى الاستلاب الذى يقع فيه الشاعر التجريدى ويمعن فى تطبيق هذا التصور على

الفصل الخامس

*تجربة أدونيس، ويجد أن هناك خاصيتين أساسيتين في شعره الأولى أنه يفجر الجملة الشعرية عن طريق تضخيم مكوناتها، فالفاعل عنده على سبيل المثال ليس كلمة واحدة، وكذلك الحال في باقي مكونات الجملة النحوية فيما عدا الفعل، والثانية هي التقاء مكونات لا تلتقى عادة في لغة العرف مثل "زهرة الكيمياء" و"إقليم البراعم" و"غابة الرماد" وهي تربط بين عناصر شديدة التباين لكي ينتقل بنا من الإدراك الحسي العام للعالم إلى الإدراك "المفهومي"، ويعمل التجريد العقلي على تبديد معطيات الحواس التي تساهم معاً في تكوين صورة العالم، وهنا تغلب كفة النشاط الذهني على النشاط الحسي بدلاً من التفاعل الفكري والجمالي بينهما [أساليب الشعرية ص ١٨٧].

يبحث صلاح فضل عن الدلالة المتناسكة، وليس المشتتة حتى يتمكن القارئ من أن يبني حدثاً متخيلاً وأن يمسك بعاطفة محددة . يقول أدونيس :

سقطت نجمتان

فوق رأس الغريب المسافر، مرت سحابه

فهوى، يأخذ التحية

نخلة تتساقط والدمع ينقش أوراقها الذهبية:

نخلة علمتها الكآبه

أنها ترجمان

أنها دفتر عربي الكتابه

علمته الكآبه

في سياج الحدود الخفيه

أنه أول المكان

والرياح البقية

ويتصل حديث الناقد، فيرى في المقطوعة السابقة شتاتاً بالرغم من شذرات الإشارات المتصلة بمنظومات دلالية مسبقة [السابق ص ١٩١] مثل تساقط النخلة على العذراء، والدفتر عربي الكتابة، وغير ذلك مما قد يحيلنا إلى غربة المتنبي في شعب "بوان" حيث الفتى غريب "الوجه واليد واللسان" ويحتاج إلى "ترجمان" بالإضافة إلى

الفصل الخامس

نحلة "عبدالرحمن الداخل" ذاتها، ولكن كل هذه العناصر يتم استحضار قضاياها بشكل متكامل فهي مجرد تداعيات حرة تتضارب على سطح النص وكل ما تفعله أنها توحى بدلالات عديدة كلها في منطقة الاحتمال . لقد فقد النص تماسكه الداخلي في تصور الناقد، ومارس الشاعر نوعاً من الفعاليه الجمالية غير المعهودة في الشعر العربي - باستثناء نموذج أبي تمام - وقد تربى القارئ العربي على حس مختلف مما يجعل هذه الكتابة تمثل صدمة في التذوق وفي الوعي الشعري. إنها صدمة الحداثة التي يتهمها الناقد بأنها تجربة في اللغة وفي الثقافة وليس في الحياة لقد صارت عملية تثوير اللغة هي هدف الشاعر كما سبقت الإشارة.

ويضع الناقد تصوره لعلاقة شعر الحداثة بالتصوف ولكنه يفصل بين التجريبتين فالشعراء الصوفيون في تراثنا هم أول من مارسوا التشفير اللغوي عن طريق نزع الدلالات الأولى الحسية والذنيوية وإدراجها في مناحات رمزية جديدة ولكن تجربتهم الحياتية تظل تمثل [خلفية ضابطة] تتأسس عليها الشفرة اللغوية في الشعر، أما الشعراء التجريديون فهم يمارسون التشفير أيضاً دون أن تكون هناك مرجعية أخرى سوى التجربة اللغوية والشعرية ذاتها مما يجعل متابعة القراءة أمراً مرهقاً للقارئ التائه بين عدد لانهائي من الاحتمالات الدلالية ويتوقف نجاح القراءة على ثقافة وخبرة كل قارئ، دون تمكن من الكشف عن قواعد عامة للتعامل مع هذه النصوص.

ويتحدث الناقد عن الصورة الشعرية في العصر الحديث حيث طابع حضارى مختلف يتعامل في كل يوم مع مئات الآلاف من الصور المتوالدة، وقد تعرف الإنسان علمياً وفسيولوجياً بوظائف الدماغ والشبكة البصرية وترجماتها وعلاقة ذلك بالوظائف اللغوية والإشارية، وعلاقة نظم التشكيل البصري بالمعطيات الحسية، ويتعاضد كل يوم إدراك دور اللغة في تكوين الرسالة البصرية وتشفيرها أو التقاطع بين الإدراك الحسي واللغة، فالرسالة البصرية تتشكل باللغة، ليس من الخارج فقط بل من الداخل أيضاً، وفي الطبيعة البصرية ذاتها وبإضافة الرصيد الانثروبولوجي للمخيلة البشرية نفهم أكثر طبيعة التداخل والتفاعل بين النظر والخيال الشعري، ويرسم لنا الناقد مخططاً لتحول الحس إلى أفكار مجردة في خلال عملية التصوير الشعري بالطريقة التالية :

حس ← إدراك ← صورة مدركة ← صورة مستثارة ← صورة
متخيلة ← فكر مجرد

الفصل الخامس

ومن هنا نفهم كيف تطرح القصيدة نموذجاً إنسانياً يتخذ أبعاداً ميتافيزيقية واضحة ويمتد بظله على النص بأكمله، ويبدو الشاعر كما لو كان يفكر بصور الأشياء. ويقرب لنا الناقد آلية التصوير في الشعر الحدائى الذى يتخلص تقريباً من الطابع الحسى التعبيرى ولكنه إما أن يغرق فى التجريد العقلى البحت مثلما حدث عند أدونيس، وإما أن تظل المرجعية الحضارية والثقافية حاضرة فتجعلنا قادرين على التفاعل مع الكتابة مثلما يحدث عند الشاعر محمد عفيفى مطر فالشاعر يحاول الغوص إلى ما وراء المادة دون أن ينفصل عنها ليحدث نوعاً من المفارقة القريبة ونحس بشفافية عملية التخلق ذاتها.

ويبحث الناقد فى موسيقى القصيدة الجديدة ذات الطابع الإيقاعى الذى لا يتناقض معه اعتماد التفاعيل التقليدية بين الحين والحين، فالنفاعيل فى تجربة أدونيس على سبيل المثال تتداخل وتتراكب وتتحرف لكى تقدم تشكيلات متخالفة ومتقاطعة وتكون النتيجة الكلية هى احساسنا بنموذج إيقاعى مغاير يخترق شفرة الوزن ليخرج إلى شفرات جديدة متنوعة تنتظر - حتى الآن - إمكانية ضبط معاملاتها، بحيث يكون الانحراف النغمى مراوحة وتحفيزاً وبحثاً مباطئاً للتجربة الشعرية وتظل هناك باستمرار شهوة ابتكارات نغمية تتجاوز الأنغام المنظومة المستقرة فى الأعراف الشعرية المعهودة.

ويواصل الناقد تتبع الأنشطة الصوتية الدقيقة من خلال مخارج الحروف وتتابعها والإصااتة فيها فيقرأ هذا النص للشاعر محمد عفيفى مطر :

رجل وامرأة تفتح فى عروة ثوبها الشفيين

بخوراً ولبانا زاكياً، تفتح فى الطوق هلال

خفق نهدين، حفيف المخمل الناعم بالحلمة،

والمرأة تمشى خضرة معتمة فى

هودج الليل ويمشى الرجل النائم يقظان،

يدان انفتحت بينهما عشر عيون يتواشجن مياهاً

وارتعاشاً ودماً تصهل منه الخضرة الدافئة

الفصل الخامس

القمح ربا للركبتين، اخضرت الطينة
أوراق الشفاه اصّاعدت عليقة عطشى،
اقترب، قبلة توشك ...

عقد الكهرمان اساقطت حباته وانتثرت
تومض ما بين النجيل الغضّ تهوى ظلمة لامعة
بين الشقوق

انفتحت ذاكرة الطير، جناح دافئ ينبت ما بين الحواس الخمس،
عش لجثوم الهدأة الخالقة
الأرض وإغراء الشقوق

السنبيل، الذاكرة انصبت بما تحمل من إرث وليل
ذوبان الخلق فى الخلق انشطار الخلق فى أعضائه
أقعت وأقعى

عبثا يلتقطان الكهرمان
اشتبك الماء بلحم الأرض فى
عشر لغات حية العناب

قمح تنطوى أعواده الهشة، قش، وبشاشات
تكسرن وعرشاً يفسح الهيش، اشربأت
بهجة الجوقة بالعشب الأناشيد تتاوش
السماء اتسعت

والأنجم ازدانت بما
يرسم الكحل عليها ازدهرت عليقة القبلة،

الفصل الخامس

صلصال - له النعمة والمجد - ارتوى،
تحت اللسان احتشد الطير
وكعك الأقرباء السكر الذائب فى ماء الشعير
احتشدت فى نكهة الحلم حروف المد والقصر،
وصلصال - له النعمة والمجد - على يابسة
العرش وقوس الأفق والماء استوى

ويلفت الناقد النظر هنا إلى هذه الصيغ الصرفية ذات البنية الصوتية والدلالية الخاصة فى : [اصاعدت - استأقظت - انصببت - اشرأبت - الخ] ولها غرابة تفارق المعجم الشعري المتداول، وتتجمع فى هذه الصيغ وفى غيرها حزم صوتية متواشجة نتيجة التشديد من ناحية واستقطاب الحروف المتماثلة من ناحية أخرى، مما يتجاوز التوزيع الصوتى العادى ويخلق إيقاعاً جديداً له طابع خاص ويمكننا أن نتابع مثلاً صوت "الفاء" فى : [تفتح فى - شفيفين - خفق نهدين - حفيف المخمل] وصوتى "القاف" و "العين" فى : [أوراق الشفاه - عليقة عطشى - اقتراب - قبلة - عقد الكهرمان] وصوتى "السين" و "الهاء" فى : [أعواده الهشة - قش وبشاشات - وعرشاً يفتح الهيش - اشرأبت بالعشب الأناشيد - تناوش] وهكذا، وهذه الحزم الصوتية لها فوائد عديدة منها إثراء المستوى الصوتى وبالتالي الإيقاع اللغوى، وكذلك تجانس الخيوط فى النسيج اللغوى بما يكاد يوحى بوظائف إيقاعات التعاويذ وطقوس السحر، وبحيث تتكون هذه التيارات الصوتية القادرة على تخدير الحس، والاستلهاج الساحر عند المتلقى من خلال إطلاق أقصى الطاقات الصوتية الكامنة فى اللغة [فإذا تمثلنا من جانب آخر الموقف الشيقى العام فى المقطع وطابعه الحميم، كانت هذه الحزم الصوتية وسيلة فعالة فى خلق مناخ الهمس والأسرار - السابق ص ٣٣٧].

الفصل الخامس

مصادر ومراجع

- ابراهيم شكر الله (١) مصارع العشاق : التناقض بين المطلق والمحدود - دراسة مخطوطة.
- أدونيس - (٢) صدمة الحداثة - دار العودة بيروت ١٩٧٨.
- جابر عصفور (٣) تجريب القصيدة المحدثّة - جريدة الحياة ١٧ أكتوبر لندن ١٩٩٣.
- جيون كوين - (٤) بناء لغة الشعر - ترجمة أحمد درويش - مكتبة الزهراء - القاهرة ١٩٨٥.
- (٥) اللغة العليا - ترجمة وتقديم أحمد درويش - المجلس الأعلى للثقافة - سلسلة المشروع القومي للترجمة - القاهرة ١٩٩٦.
- خيرة خمر العين (٦) جدل الحداثة في نقد الشعر العربي - منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق ١٩٩٦.
- رومان جاكوبسون - (٧) ما الشعر - مجلة الكرمل - العدد الأول - قبرص - شتاء ١٩٨٨.
- شكري عياد (٨) انكسار النموذجين الرومانسي والواقعي في الشعر - عالم الفكر - المجلد التاسع عشر - العدد الثالث - أكتوبر - الكويت ١٩٨٨.
- صلاح فضل - (٩) أساليب الشعرية المعاصرة - دار الآداب - بيروت ١٩٩٥.
- (١٠) شفرات النص - دار الفكر - القاهرة - باريس ١٩٩٠.
- كمال خير بك (١١) بناء القصيدة الحديثة - مجلة مواقف - العددان ٤١-٤٢ - بيروت ١٩٨١.
- مالك برادبوري (١٢) الحداثة [مع مؤلف آخر هو جيمس ماكفارلن] - ترجمة مؤيد حسن فوزي -

الفصل الخامس

دار المأمون - وزارة الثقافة والإعلام -
بغداد ١٩٨٧.

- محمد بـرادة (١٣) اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم

الحدث - مجلة فصول - المجلد الرابع -
العدد الثالث - إبريل - القاهرة ١٩٨٤.

- مصطفى عبدالعال الطيب (١٤) الحدث - مجلة الفعل الشعري -
العدد الأول - القاهرة ١٩٩٣.

- عبدالمنعم تليمية (١٥) مداخل إلى علم الجمال الأدبي -
دار الثقافة الجديدة - القاهرة ١٩٧٨.

جالتة



خاتمة

لقد سعى هذا الكتاب لدراسة نموذج نقدي مهم في حياتنا الثقافية، نحن في حاجة إليه وبخاصة بعد أن خفت الجهد النقدي لفترة طويلة، ولم يعط سوى حالة من الاجترار والدوران في حلقات مفرغة. وظلت القيود المفروضة تسيطر على كلمة النقد داخل أفق محدود غير قادر على الاتساع والإحاطة بحياتنا وانشطتنا العقلية والثقافية والأدبية. وظلت وحدة النموذج تغلق الطريق أمام أى ابتكار أو حميمية.

ولقد ضرب ناقدنا صلاح فضل مثلاً رفيع المستوى لكيفية العمل النقدي الحز غير المشروط في ضوء استنارة عقلية مستفيدة من المنهج البنوي بشكل أساسي. كان الناقد في كل جولة يتردد بين الكلي والتفصيلي بشكل محسوب، ويظل يناور نقدياً بين الجوهرى الشامل من ناحية، والجزئى مضمونياً أو تقنياً من ناحية أخرى، بحيث تصبح المقاربة النقدية قادرة على حصار العمل الأدبى وتفتيته وتحليله على المستويين ليعطينا أدق تصور ممكن حول هذا العمل.

لقد طرح الناقد تصوره عن أسطورة العربى وبدائته الفطرية فى شعر المتنبى، وعلل قيمة الموشحة من خلال كونها ثورة موسيقية وجمالية حققت دفعة تاريخية لإنجازات الشعرية العربية. كما درس خصوصية شعر شوقى فى إطار التوجه الإحيائى الذى يتقاطع مع التحفز القومى أمام التحديات الغربية، ويستعرض هذا الكتاب أيضاً رؤية الناقد لقصيدة الشعر الحر، وهذه المنطقة من إبداعنا الشعرى تمثل لب العمل النقدي للدكتور صلاح فضل وفيها صبّ معظم جهده، وأبرز لنا بشكل جلى كيف تتعانق التقنيات مجتمعه : بناء ولغة لخلق الحالة الفنية للنص، على عكس ما كان فى المرحلة التالية منذ أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات حيث انتقل محور الشعرية إلى اللغة الشعرية بالذات بعدها بطل النص الشعرى، وهذه إضافة شديدة الأهمية تلقى الضوء على حقبين أساسيين فى تاريخا الشعرى فى الخمسينيات وما حولها، وفى السبعينيات وما حولها.

خاتمة

لقد كنا فى هذا الكتاب نعيش مع حالات كشفية أكثر من كونها نتائج حتمية أو قوانين جاهزة، فالناقد بحسه البنىوى الرهيف أقرب إلى التجريب منه إلى القطع والإطلاق، إنه يفترض، ويتخيل، ويجرب ويغامر : يغرف بيد من القوانين الجاهزة شيئاً، ثم يغوص فى التجريب والمحاولات الانطباعية السريعة فى مرة، والعميقة فى مرات، لكى يطرح أشياء لم نكن نتوقعها، وهكذا تتحدد نظرية الناقد الخاصة، من خلال الاندماج التام بالنص موضوع الفحص فيحدث التفاعل الذى يمكن الناقد من وضع الافتراضات ذات الطابع التأملى شديد الأهمية لفهم النص وسبر غوره.

رحلة ناقدنا تضعه بجداراة فى قلب حركة الحادثة بكل ما تملكه من تعدد دلالى، وتنوع فى الاستنتاج يكفل لنا فرصة الإحاطة الشاملة بالنص، وهذا هو الدور المهم الذى يقوم به النقد المعاصر فى إطار التوجه الحداثى . لقد انتقل الفكر النقدى الجديد من حس الجاهزية والقياس الثابت إلى حس التجريب والنظرة العميقة الشاملة داخلياً وخارجياً.

لقد وصل هذا الكتاب إلى نظرية الناقد الأدبية التى تناقش تعدد الدلالة فى قصيدة الشاعر العربى، وترى تعدد المستويات فى كل نص أدبى، والناقد دائماً يحتاج إلى ثقافة عريضة متنوعة المصادر لكى يتمكن من أن يتعامل مع النص الحداثى، يحتاج المبادئ النقدية للسانيات والأسلوبية وعلم الجمال وما سُمى أخيراً بعلم الأدب، ويحتاج إلى منطق فلسفى كبير يلم شتات كل المعطيات الفكرية والجمالية الجزئية فى سياق شامل يدفع بنا إلى رؤى جديدة تثرى الحياة وتطورها، ولقد كانت فلسفة البنىوية فى رحلة الناقد قادرة على خلق الكيان الكلى لرؤية الناقد، وهى التى تكمن وراء كل هذه التساؤلات، والتى تصل إلى منظومة مفاهيمها من خلال الممارسة التطبيقية التى يتفاعل فيها الذهنى مع العفوى بأسلوب مغامر خلاق، يجعل القارئ يحس بالمتعة، ويتعرف على مناطق جديدة فكرياً وثقافياً فى الوقت نفسه، وهذه هى خلاصة العمل النقدى الكبير.

ملحق



نماذج من مؤلفات الناقد

قراءة نقدية فى بيت من الشعر

أسطورة العربى^(*)

ليس عبثاً أن يكون المتنبى شاعر العربية الأول على مر العصور، وأن تختزن الذاكرة الجمالية له من الآبيات أضعاف ما تحتفظ لغيره ؛ فهو الذى استطاع فيما يبدو أن يستثمر الخواص الأنثروبولوجية للإنسان العربى، ويبلور عالمه المثالى فى أقمار صغيرة، أطلقها فى سماء اللغة فاحتلت مدارها فى الآفاق المرئية. ومع أن هذا الإنسان يجور عليه التاريخ ويجور عليه الزمن غالباً، وقد سكن البادية والحضر، وانتقل عبر المراحل المختلفة من إقطاعية ورأسمالية، وما زال يعيشها فى آن واحد - إلا أن القرار العميق لوعيه حتى الآن يظل منفلاً من قبضة الزمن، فلا يحلو له إلا أن يسكن الأسطورة، ويصدق حرفية الزمن، ويبيع الدنيا بأكملها من أجل كلمة حلوة فيعدها، وهو الذى أنتجها.

والخيوط الذى أريد أن أمسك بطرفه الآن هو استمرار العنصر البدوى فى وجدان الإنسان العربى، وهمينته على تصوراته بحيث يشكل لب أسطوريته ورؤيته لذاته، ولن أقف عند مقولات ابن خلدون الشهيرة فى التحليل والتعليل، وإنما أدعوكم - لقراءة هذا البيت الشعرى من المتنبى ؛ فالقراءة الصامتة لا تقوى على استحضار جميع عناصره - وإنما لإنشاده والتغنى به ؛ على أساس تمثله كصوت جماعى يعبر عن الضمير القومى والنموذج المثالى للإنسان العربى، كما يتم استقطاره جمالياً فى بضع كلمات من الشعر :

الخيَلُ واللَّيْلُ والبَيْداءُ تُعرفُنِي والسَيْفُ والرُّمْحُ والقُرْطاسُ

ثم أعرض عليكم قراءتى الصامتة المتأمله له، وأجزها فى بضع نقاط :
الأولى تتصل بتركيب البيت وبنيته، والثانية بالعالم الذى تستثيره ؛ والثالثة بالمدى الذى تصل إليه فى تجسيد أسطورية هذا الإنسان.

أمّا البنية الشعرية لهذا البيت فهى نموذجية ؛ لأنه يكاد وهو جزء من قصيدة طويلة يشكل نصاً مكتملاً ؛ إذ يحقق الشرط الأساسى للنص، وهو التحديد، وتراتب

(*) عن كتاب "أشكال التخيل".

ملحق

العناصر، والاكتمال الدلاليّ التام . فلنسا بحاجة لما قبله وما بعده، وما يكمن فيه من عناصر محددة قد تمّ تنظيمها حول بؤرة مركزية حتى غدت بنية متماسكة قوية- فلنتمعن في هذه العناصر وعلاقاتها.

يبدأ البيت بذكر الخيل، وهي أنسب مواد الكون العربيّ للاستهلال، فالخيل معقود بنواصيها الخير، وهي علامة الفروسية والنبل والثروة المادية والمعنوية، وهي اسم جنس لا يتمثل في جواد ولا فرس محددة ينحصر فيهما، بل يشمل في العالم الخارجي كلّ ما يطلق عليه خيل، وهي مناط اعتزاز العربيّ بعرقه وخيلائه بذاته، وربما كانت ترتبط من الوجهة الإيمولوجية أيضاً ببواعث القوة التي تتجاوز المادة لتعبر عن قدرات الإنسان في التصوّر والتخيّل، فلا بد أن تكون ثمة قرابة في قاع اللغة بين الخيل والخيال، تمر عبر انعكاس الظل السريع على الأرض حتى تصل إلى درجة التجريد عندما يُغمض الإنسان عينيه ويرى الخيال ببصيرته . وخيل المتنبى على وجه الخصوص تملك طاقة مثيرة للخيال العربيّ العريق.

اختار الشاعر كلمته الأولى ووضعها بإيجاز وتركنا نسهر ونسمر عليها، ثم وضع إزاءها كلمته الثانية : الليل، وحشاً في جوفها عنصراً آخر من هذا الكون الذي يجسده، ومع أن اتساق البنية الصرفية والتقنية الداخلية هما أبرز ما يلفت الانتباه للوهلة الأولى في الجمع بين الليل والخيل - إلا أننا لا نلبث أن نستشعر أن ثمة شيئاً عميقاً يربط بينهما غير هذا النسيج الصوتيّ القريب، فالخيل هي ظاهر الوجود العربيّ ومناطق حركته، والليل هو باطن هذا الوجود وسر سكونه . ثم ألا يحمل التشاكل الواضح بين الخيل والليل تشاكلاً آخر خفياً يثير عالم الحب والمستور في حياة الإنسان العربيّ، لا عن إهمال، بل عن فرط أهمية وحفاوة؟

هل لنا أن نتصور الليل كناية عن المرأة، تحجب ما لا ينبغي أن يذكر، وتقع في تلك المنطقة المبهمة التي يحدث بها الإنسان دون أن يتبينها بوضوح؟ وعندئذٍ يبرز رابط التشاكل الدلاليّ في الركوب بين الخيل والليل، مع ملاحظة هامة ؛ وهي أنه لم يقل ذلك صراحة، وإنما أوْشك أن يحيلنا إلى الذاكرة الشعرية لنستحضر طرفة بن العبد وهو يعدد ملذاته في الحياة ويحصرها في ثلاث : الخيل والمرأة والخمر. بيد أن المتنبى أقرب إلى طبيعة السلوك العربيّ عندما يضع حجاب الليل على وجه المرأة، فيترك لكل قارئ أن يغنى على ليله وليلاه، إنه بذلك يضمن الحب ولا يعترف به بل يصبح بوسعه أن يتبرأ منه فليل صاحبنا ليس بالضرورة ليل الصبّ العاشق الذي يقول :

نَهَارِي نَهَارُ النَّاسِ، حَتَّى إِذَا دَجَا لَيْلُ اللَّيْلِ هَزَّتْكَ إِلَيْكَ
فَقِرَانُ الْخَيْلِ وَاللَّيْلِ يَظَلُّ مُتَحَقِّقًا فِي الْمَسْتَوَى الصَّوْتِيَّ ؛ مَكْنَى فِي
الْمَسْتَوَى الدَّلَالِيَّ.

وَتَأْتِي الْبَيْدَاءُ لِتَضَعِ الْمَكَانَ الْمَفْتُوحَ إِلَى جَوَارِ الزَّمَانِ الْمَغْلُوقِ، فَهِيَ تَتَحَرَّرُ مِنَ
النَّمَطِ الصَّوْتِيِّ الْمَائِلِ فِي الثَّنَائِيَّةِ السَّابِقَةِ، وَتَقْدُمُ عُنْصُرًا ثَالِثًا مَرْكَزِيًّا فِي أُسْطُورِيَّةِ
الْإِنْسَانِ الْعَرَبِيِّ، يُفْسِحُ لِلْخَيْلِ مِيدَانَ حَرَكَتِهَا، وَيَضَعُ لِلْمَرْأَةِ - أَوْ اللَّيْلِ - إِطَارَهُ
الْجَمَالِيَّ الْمَحَبَّبَ ؛ وَشَهِيرَةٌ هِيَ أَيْبَاتُ الْمُتَتَبِي فِي حُسْنِ الْبَدَاوَةِ غَيْرِ الْمَجْلُوبِ
بِالْتَّطْرِيَّةِ وَالصَّنَاعَةِ، وَافْتَتَانُهُ بِالْفَطْرَةِ وَالطَّبِيعَةِ. الْبَيْدَاءُ إِذْ تَقْدُمُ الْفَضَاءَ الْغَنَائِيَّ
الْمَثَالِيَّ الَّذِي تَمْرَحُ فِيهِ الْخَيْلُ وَتَرْعَى الظُّبَاءَ الْأَوَانِسَ. الْبَيْدَاءُ هِيَ الَّتِي تَطْوِيهَا الْخَيْلُ
وَتَسْكُنُهَا الْحِسَانُ، وَيَغْمُرُهَا اللَّيْلُ دُونَ أَنْ تَقْلُقَهُ الْمَصَابِيحُ الْمُرْتَعِشَةُ فِي شَوَارِعِ
الْحَوَاضِرِ. غَيْرَ أَنَّ كَلِمَةَ الْبَيْدَاءِ الْمَمْدُودَةُ الْمَفْتُوحَةُ لَهَا وَظِيفَةٌ أُخْرَى فِي السِّيَاقِ
الشَّعْرِيِّ، فَهِيَ الثَّلَاثَةُ مِنَ الْعُنَاصِرِ الْمَعْدُودَةِ، وَلَا يَدُ أَنْ تَكُونَ أَطْوَلَ مِنْهَا فِي الْمَقَاسِ
الصَّوْتِيِّ، هَكَذَا تَقْتَضِي تَقْنِيَةَ النِّسِيجِ الشَّعْرِيِّ، وَهِيَ بِذَلِكَ تَتِيحُ الْفُرْصَةَ لِلْمُنْشِدِ الْمُبَالِغِ
أَنْ يَمْدُ صَوْتَهُ وَيَضُمَّ الْعَالَمَ فِي كَفِيهِ حَتَّى يَصِلَ إِلَى أَطْرَافِهِ. غَيْرَ أَنَّ ثَمَّةَ نَوَاطِفَ دَلَالِيَّةٍ
أُخْرَى لِلْبَيْدَاءِ لَا يَنْبَغِي أَنْ نَغْفِلَهَا، فَهِيَ مَهْدُ الْفَصَاحَةِ وَمَوَاطِنُ اللَّغَةِ الْبَكْرِ وَمَقَرُّ
الشَّاعِرِيَّةِ، وَشَهِيرَةٌ هِيَ تَقَالِيدُ أَهْلِ الْحَوَاضِرِ فِي دَفْعِ أَوْلَادِهِمْ لِيَرْضَعُوا لُغَةَ الْبَيْدَاءِ فِي
صَبَاهُمْ حَتَّى تَتَشَبَّ عَلَى النِّقَاءِ الْمَثَالِيَّ، وَالْجَمَالِ الْفَطْرِيِّ الْبَسِيطِ، وَتَبْرَأَ مِنْ تَرَكَمَاتِ
الْحَضَارَةِ وَتَلَوُّثِ التَّارِيخِ. إِنَّهَا الْمَكَانُ الَّذِي يَنْفِي الزَّمَانَ وَيُبْطِلُ فَعَالِيَّتَهُ.

وَالْمُتَتَبِي هُوَ الصَّوْتُ الشَّعْرِيُّ الَّذِي انْتَصَرَ لِلْبَيْدَاءِ وَكَرَّسَ أُسْطُورَتَهَا وَدَمَّرَ
سَخْرِيَّةَ أَبِي نَوَاسٍ مِنْ بُدَائِيَّتِهَا وَسَدَاجَتِهَا، فَحَصَرَ تَأْثِيرَهُ فِي الذَّوْقِ الْعَرَبِيِّ، وَرَدَّهُ
إِلَى حَلَاوَةِ التَّغْنَى بِالطَّبِيعَةِ وَعُنَاصِرِهَا الْفَانِتَةِ.

الْبَدَاوَةُ إِذْ هِيَ كَلِمَةُ السَّرِّ فِي عَالَمِ الْمُتَتَبِي الْمُتَنَاقِضِ الْمَشْبَعِ بِشَهْوَةِ السَّلْطَةِ
وَمَجْدِ الْكَلِمَةِ، وَهِيَ خَاتِمَةُ الثَّلَاثِ الْأَوَّلِ وَجَوْهَرُ فُحْوَاهُ. لَكِنْ مَا شَأْنُ هَذِهِ الْعُنَاصِرِ
الْكُونِيَّةِ وَالْحَيَوِيَّةِ الَّتِي تَمَثِّلُ مَنَظُومَةَ الشَّعْرِ؟ مَا الَّذِي يَقُولُهُ عَنْهَا الْمُتَتَبِي بَعْدَ تَعْدَادِهَا
وَتَرْتِيبِهَا وَاخْتِيَارَ رَمُوزِهَا؟ مَا الَّذِي يَسْنَدُهُ إِلَيْهَا؟

هَذَا نَجْدُ الْمَفْاجَأَةِ الشَّعْرِيَّةِ الَّتِي تَعْتَمِدُ عَلَى الْمَفَارِقَةِ، فَهَذِهِ الْعُنَاصِرُ هِيَ الَّتِي
تَعْرِفُ الشَّاعِرَ وَتَأْلِفُهُ، وَهِيَ الَّتِي تَمَارَسُ فِعْلَ الْقُرْبِ الْإِدْرَاكِيِّ مِنْهُ، عَلَى عَكْسِ مَا
هُوَ مُتَدَاوِلٌ مِنْ مَعْرِفَةِ الْإِنْسَانِ لِلطَّبِيعَةِ، إِنَّهُمَا يَتَبَادَلَانِ الْمَوَاقِعَ، بَحِيْثٌ تَقُومُ الطَّبِيعَةُ

ملحق

بدور الإنسان في المعرفة والإدراك، ويقوم الإنسان - المتنبئ - بدور هذه العناصر الخالدة في الشهرة والبروز وقوع حدث المعرفة عليه. فالشاعر ينتصب في مقابل العالم، وتتم مظاهره عليه معترفةً به، وحتى القارئ الذي تلفحه التاء في "تعرفني" يدخل بدوره في هذه الدائرة فأنا الشاعر هي المركز، والعناصر من حولها محيط يدور على هامشها ويكتسب طرفاً من دوامها وخلودها. ولا يقتصر الأمر على مجرد مبالغة تفضي إليها هذه المفارقة العكسية، لأن تأخير الفعل إلى نهاية الجملة الشعرية، واختتامها به يجعلها معقودة عليه، منصبةً فيه، مغلقةً في دائرته.

وإذا كانت هذه الجملة الشعرية الأولى تمثل كياناً وكوناً أنثروبولوجياً مختوماً بياء المتكلم الشاعر، التي يرى فيها كل مردود للبيت ذاته، ويلتذ بتحويل إشارتها إلى نفسه، وهذه هي وظيفة التماهي الشعرية، فماذا تفعل الجملة الثانية؟

إنها تعيد نثر مفردات هذا العالم الدلالي ذاته، فتختار له هذه المرة عناصر أكثر تحديداً وأقل إيهاماً، إنها تقوم بمزيد من تبئير الرؤية المنداحة في الشطر الأول، فعالم الخيل الموحى بجوانب كثيرة أخذ يتحدد في الحرب وأدواتها المباشرة: السيف والرمح، وبقدر ما بين هذين العنصرين من ألفة التجاور والتكامل؛ فأحدهما أداة الالتحام عن طريق المسّ والآخر أدواته عن طريق القذف، حتى ليكاد أحدهما أن يصبح رديفاً للآخر لا مرادفاً له، فإنهما يقومان بدورٍ إشاريٍّ محدد للقتال، فهما معاً يقيمان تناظراً دلالياً مع الخيل في مطلع الجملة الأولى، ويستجيبان لما فيها من خيلاء بحسّ عداونيٍّ جارح، فهذا السيف المسلط والرمح المترصد لا يقعان في الهواء، وإنما يصيبان الآخر المضاد من بنى البشر، هنا تبرز برأسها خاصية بدوية عنيفة، هي التفرد والعدوانية، الأنأ هي محور الكون، وقد تتألف مع عناصره باستثناء الآخر الذي يحصر وجودها ويقاوم امتدادها فتعلن الحرب عليه، هنا تتجلى أسطورة الشجاعة العربية في وجهها السلبي المدمر. فهي ليست تلك الشجاعة التي تملكها النفس العظيمة في مجاهدتها لأهوائها وصراعتها مع ذاتها، وليست تلك الشجاعة المتجالية في الإيثار والعمل من أجل الآخرين، بل هي الشجاعة التي تتجسد في السيف وتحتكم إليه فتحكم على الآخر بالموت.

إن المدى الحيوي للإنسان هكذا لا يمتد إلى أبعد من جسده، وطموحه لا يستوعب غيره، بل لا يرى في هذا الغير سوى عائقٍ لحريته وامتداده ووجوده ذاته.

ملحق

وتأتى الثنائية الأخيرة مفاجأة مدهشة ثانية، لأنها تشير إلى عالم يبدو فى الظاهر أنه لم يرد ذكره من قبل فى التعداد الأول، عالم القِرطاس والقلم، عالم الكتابة والشعر ؛ أى عالم الكلمة. وهو يعبر عنه بزواج من الكلمات المتعاشية فى أسرة الشعر، والمتناغمة - عن طريق التشاكل الضدى - مع أسرة الحرب السابقة، فالقِرطاس يقابل صفحة السيف، والقلم يحكى سن الرمح، وكلاهما أداة مكملة للآخر ينتجان فعل الشعر. هنا تصدمننا المقابلة ؛ فالشعر تواصل حميم وفيض على الآخرين، الشعر كلام مجنح لا يتم إلا باحتضان الآخر له، واستجابته لندائه، فى حين أن القتل نفى لهذا الآخر، لا بد لنا من البحث عن تناسب عميق يكمن تحت هذه البنية السطحية المتفاوتة ؛ ولا سبيل لذلك سوى رد الشعر إلى الحرب، فهو لا يقوم على الوصال المتكافئ، ولا يعتمد على الاستثمار الجمالى للتقارب الأليف، بل يعتمد على الإعجاز والإبهار والاستلاب. الشعر هكذا أداة للسيطرة بحيث تصبح الكلمة نافذة فى العظم مثل السيف وقائلة لإرادة الآخرين، لا سبيل إلى أن يمارس متلقى الشعر - فى وعى المتنبى - حريته فى القبول والرفض، أو حقّه فى الاختلاف، ليس له هذا الحق أصلاً أمام جبروت سلطة الكلمة. وهنا نكتشف شيئاً آخر، عن طريق التشاكل المتوازى فى الموقع مع العناصر الأولى، فالشعر يقابل الليل كما أن الحرب تقابل الخيل، فلم يكن ليل صاحبنا إذن ليل العاشق المحب المحبوب، وإنما ليل المجدّ فى اقتناص القوافى ونصبّ شراك الكلمات القاتلة . لقد أحسنا به الظن عندما حسبنا أنه قد يلمح بالليل إلى المرأة، إنها فى الواقع مستبعدة من مملكته البدوية، إنها مملوكة له وليست طرفاً محاوراً يدخل معه فى علاقة الندّ للندّ عن طريق التواصل المتكافئ الجميل.

فإذا لم نشعر بالارتياح تجاه هذا الاحتمال - فلدينا بديل آخر قد ألمحنا إليه من قبل ؛ هل يقابل الشعر فى الجملة الثانية البيداء المطلقة فى الجملة الأولى، وهو على شاكلتها وابن جدتها؟ عندئذ يظل الليل مستربلاً بغطائه، مغلقاً على أسرارهِ.

لكن الغريب أن هاتين الثنائيتين المكونتين للشرط الثانى تصبان فى نفس الفعل السابق وتقومان بنفس الدور الذى يتمحور حول ذات الشعر، فنحن إزاء سبعة فواعل لفعل واحد يشبع إحساس الشاعر بنفسه وتفردهِ، ويُلغى - أو يكاد - وجود الآخرين لديه، وهذا هو الحس البدوى المضاد للاجتماع والمناهض لل عمران، على حد عبارة المؤرخ المغربى العظيم.

ملحق

والأغرب من ذلك أن يستدرجنا الشاعر حتى نرى أنفسنا فيه، ونحيله إلى أسطورة تكرر العناصر الأسطورية البدوية للإنسان العربي، دون أن نقف على مسافة منه، لتنبين مثلاً أننا لا ينبغي أن نعجب بهذا النموذج لمثالي ونحن "لم نركب جواداً للذة" طيلة حياتنا، ولا نتصور أن نمسك بسيف نجرح به ذبابة، أو نهجر مدننا وحواضرنا كي ننطلق في البوادي مشتتين . وإذا كتبنا شيئاً فكلى نقدمه بأدب وضراعة للمتلقين دون رغبة في مصادرة حريتهم في قبوله أو رفضه، بل إننا كلما وقفنا من هذه الرؤى الماثلة في الضمير الجماعي موقفاً نقدياً للكشف عن الاختلاف معها، والدعوة إلى الدخول في ميثاق جماعي يعتمد على التواصل والتكافؤ، ويرتكز على أسس الحرية للجميع، كما ينظمها الأساليب الديمقراطية - كنا أشد حفاوة بمن يحاورنا ويختلف معنا ويمارس حقه الإنساني والجمالي في طرح هذه القراءة، ليعود فينشد بلذة باللغة بيت المتنبى الأسر. أما كيف يطوف صاحبنا بشعر شيخه أبي تمام، ويحلق فوقه، ويتناصّر معه، فحسبنا أن نذكر بيتين، حتى نتبين قرب عالمه اللغوي من عالم الطائي السابق الذي يقول :

البيد والعيس والليل التمام معاً ثلاثة أبداً يُقرن في قرن

فهو يجمع ثلاثة عناصر، قريبة جداً من عناصر المتنبى المعدلة، التي يستبعد منها العيس، فليس حديث الإبل بالمحبب لديه كفارس، ويضع الخيل السباق مكانها، ثم يقيم بناء وخيمته على عموده الشخصي إذ يجعلها تعرفه كما أسلفنا. ثم نذكر بيتاً آخر - أو بعض بيت - لنفس هذا الشيخ الطائي القريب من أبي الطيب :

السيف أصدق أنباء من الكتب

لتنجلي أماننا بشكل مدهش بقية عناصر المتنبى من سيفه وقلمه، بصدقه وكذبه، بشجاعته ونبوءته التي تشير إليها كبت أبي تمام. ونرى كيف تتواشج في وعى شاعرنا مواد تخيله وتتوارد على لسانه كلمات أستاذه لتتنظم في كون مصغر أكثر دقة وبهاء، ليعكس وعيه بالحياة وتصوره لمراتبها وغاياتها.

طراز التوشح بين الانحراف والتناص^(*)

١ - مدائن التوشيح :

جاء في رسالة اسماعيل بن محمد الشقندي في فضل الأندلس : "أما إشبيلية فمن محاسنها اعتدال الهواء، وحسن المباني، وتزيين الخارج والداخل، وتمكن التمسر، حتى إن العامة تقول : لو طلب لبن الطير في إشبيلية وجد. ونهرها الأعظم الذي يصعد المد فيه اثنين وسبعين ميلاً ثم ينحسر، وفيه يقول ابن سفر :-

شق النسيم عليه جيب قميصه فانساب من شطيه يطلب ناره
فتضاحكت ورق الحمام بدوحها هزءا فضم من الحياء إزاره

وريادته على الأنهار كون ضفتيه مطررتين بالمناره والبساتين والكروم والأنسام، متصل ذلك اتصالاً لا يوجد على غيره.

وقد سعد هذا الوادي بكونه لا يخلو من مسرة، وأن جميع أدوات الطرب وشرب الخمر فيه غير منكر، لانه عن ذلك ولا منتقد، ما لم يؤد السكر إلى شر وعردة . وقد رام من وليها من الولاة المظهرين للدين قطع ذلك فلم يستطيعوا إزالته وأهله أخف الناس آرواحاً، وأطبعهم نواذر، وأحملهم لمزاح بأقبح ما يكون من السب، قد مرنوا على ذلك، فصار لهم ديدناً، حتى صار عندهم من لا يتبدل فيه ولا يتلاعن ممقوتاً ثقيلاً . وقد غابة سمعت عن شرف أشبيلية - وهي غناء على مشارفها - فذكرها أحد الوشاحين فقال :-

إشبيلية عروس .. وبعلمها عبادة

وتاجها الشرف .. وسلكتها الواد^(١).

في مثل هذه المدينة الموشحة، بخواصها المادية والمعنوية بنسقتها الطبيعي ونزقها الأخلاقي، ولدت الموشحة الأندلسية. ولن يكون من قبيل الصدفة أن نجد تراسلاً شيقاً بين جماليات المكان وملامح الإنتاج الفني الذي تخمر في حضنه

^(*) عن كتاب "شفرات النص".

ملحق

وتشرب روحه، وتشكل بطابعه، ومع أننا سنضرب صفحا عن المنظور التاريخي المشبع في قراءة طرف من تراث هذا الجنس الأدبي الفذ، إيثارا لمقاربة نصه النقدي الفريد، الذي تأسس على بعد آلاف الأميال في مصر على يد ابن سناء الملك في كتابه "دار الطراز"، إلا أننا سنجد تطابقاً مدهشاً بين جملة الملامح الأسلوبية البارزة للموشحة، وبين هذه الصورة الطريفة للمدينة المطرزة للعبوب، وكأنها في بنيتها "تجريد موقعي" كما يقول أصحاب النظرية المحدثنة التي ترمى إلى الربط بين البيولوجيا واللغة على أساس التشكيل الهندسي.

وأول ما يبدو هنا في الموشحة هو انحرافها الحاد عن نموذج القصيدة المشرقية وخروجها عن إطاره. وهو إنحراف أندلسي في صميمه، أدت إليه ضرورات الزمان والمكان، وتجلت في ثلاثة مستويات مترابطة : موسيقية ولغوية وأخلاقية . ومن ثم فإن الجهد النقدي الضائع الذي يتكلفه بعض الباحثين، للمباعدة بين الصفة الأندلسية والموشحات، بإرجاعها إلى أنماط المسمطات والمخمسات المشرقية يغيب عنه الوعي بشبكة العلاقات النصية والتاريخية معاً . وكان ابن سناء الملك صريحاً وقاطعاً في تحديده لهذه النسبة من أول سطر في كتابه : "وبعد، فإن الموشحات مما ترك الأول للآخر، وسبق بها المتأخر المتقدم، وأجلب بها أهل المغرب على أهل المشرق، وغادر بها الشعراء من متردم" (٢). وقد وضع ابن بسام من قبله في الذخيرة هذه النسبة قائلاً : "وكانت صنعة التوشيح التي نهج أهل الأندلس طريقتها، ووضعوا حقيقتها، غير مرقمة البرود، ولا منظومة العقود، فأقام عبادة بن ماء السماء منآدها، وقوم ميلها وسنادها، فكأنها لم تسمع بالأندلس إلا منه، ولا أخذت إلا عنه" (٣).

ونقرأ خبراً يورده ابن سعيد في "المقتطف" يقول : "سمعت الأعلام البطليوس، يقول إنه سمع ابن زهر يقول : ما حسدت وشاحاً على قوله إلا ابن بقي حين وقع له :-

أما ترى أحمد * في مجده العالي * لا يلحـق

أطلعه المغرب * فأرنا مثله * يا مشرق" (٤)

ملحق

وأحسب أن ابن زهر، وهو الوشاح المتفنن، قد باح في هذا الاعتراف بسر حسده لابن بقی، لا لأنه قد أبدع في مدح أحمد هذا بما لا نظير له، بل لأنه قد عبر عن مكنون سريرته بتحدى المغرب للمشرق بهذا اللون من التوشيح وكأن الممدوح قد أصبح هو الوطن، ومدحية ابن بقی هي فن التوشيح . وإذا ألقينا نظرة شاملة على تراث الموشحات، المائل في دواوين الشعراء ومجموعات الوشاحين، مما سجل كتابة وبقيت مخطوطاته، نجد طبقاً لأوفي مجموعة حتى الآن، وهي "ديوان الموشحات الأندلسية" (٥)، الذي قام بجمعه وتصنيفه الدكتور سيد غازي، أن عدد هذه الموشحات المحفوظة يصل إلى ٤٤٧ موشحة، لسبعين وشاحاً، تتوزع بين العصور الأدبية على الوجه التالي :-

العصر	عدد الموشحات	الوشاحين
العصر الأموي	٢	١
عصر الطوائف	٧٨	١٣
عصر المرابطين	١٠٧	١٥
عصر الموحدين	١٥٧	٣٠
العصر الغرناطي	٥٥	١١
عصر مجهول	٤٨	-

وفي مقابل هذا نجد بياناً إحصائياً آخر بعدد الوشاحين من أندلسيين ومشاركة، ممن أوردتهم الصغرى في "توشيح التوشيح" فيصل أهل المغرب إلى ٣٢ وشاحاً وأهل الديار المصرية إلى ١٠ وشاحين والشام ٤، ومعنى هذا - من الناحية الكمية - أن عدد الوشاحين المشاركة، وكلهم متأخرون زمنياً، أقل من نصف وشاحي الأندلس، وكلهم كان يحتذى عن قصد معلى النموذج الأندلسي كما سنرى بالتفصيل عند الحديث عن مبدأ التناسل الذي تقوم عليه بنية الموشحة ويمثل حداً فاصلاً يجعلها جنساً أدبياً مخالفاً للقصيدة، لكنه جنس مهجن، يضرب بجذوره في ثقافات عديدة، ويشبع حاجات إنسانية وجمالية لم تكن ماثلة في العصور الأولى للثقافة العربية ويتسم بقدر من الحرية الإبداعية التي كانت تعكس حرية المجتمع وازدواجيته البشرية.

٢ - تنضيد البنية الموسيقية :

يتمثل انحراف الموشحة الموسيقى فى ثلاثة مبادئ : الاعتماد على التفعيلة كوحدة للوزن بدلاً من البحر، ومزج البحور فى الموشحة الواحدة، وارتكاز الأيقاع على اللحن المصاحب، لا على الوزن العروضى فحسب. وعندما نقرأ نص ابن سناء الملك عن هذه المبادئ نجد أنها ليست مجرد رخص من حق الوشاح أن يفيد منها، بل هى معالم مائزة للموشحة، لو عدل عنها وقوم انحرافها عاد إلى جنس الشعر المقصد وأنتج موشحاً شعرياً مردولاً. وهذا ما لم يستوعبه بعض الباحثين حتى الآن، ممن يصرون على قص زوائد الموشحات وتطويعها القسرى لعروض الخليل، وإخماد ثورتها الموسيقية، يقول ناقدنا فى "دار الطراز" : والموشحات تنقسم قسمين : الأول ما جاء فى أوزان أشعار العرب، والثانى ما لا وزن له فيها ولا إمام له بها . والذى على أوزان الأشعار ينقسم قسمين : أحدهما ما لا يتخلل أفعاله وأبياته كلمة تخرج به تلك الفقرة عن الوزن الشعري، وما كان من الموشحات على هذا النسج - أى مطابق لأوزان الشعر - فهو المردول المخذول، وهو بالمخمسات أشبه منه بالموشحات، ولا يفعله إلا الضعفاء من الشعراء، ومن أراد أن يتشبه بما لا يعرف، ويتشيع بما لا يملك .. والقسم الآخر ما تخللت أفعاله وأبياته كلمة أو حركة ملتزمة تخرجه عن أن يكون شعراً صرفاً وقريضاً محضاً، فمثال الكلمة قول ابن بقل :-

صبرت والصبر شيمة العانى * ولم أقل للمطيل هجرانى * معذبي كفانى

فهذا من المنسرح وأخرجه منه قوله : مهذبى كفانى . ومثال الحركة هو أن تجعل على قافية فى وزن، ويتكلف شاعرها أن يعيد تلك الحركة بعينها وقافيتها كقوله :-

يا ويح الصب إلى البرق * له نظر * وفى البكاء مع الورق * له وطر

والقسم الثانى من الموشحات هو ما لا مدخل لشيء منه فى أوزان العرب، وهذا القسم منها هو الكثير، والجم الغفير، والعدد الذى لا ينحصر، والشارد الذى لا ينضبط "وابن بسام يصف أوزان الموشحات بأنها" أوزان كثر استعمال أهل الأندلس لها فى الغزل والنسيب، تشق على سماعها مصونات الجيوب بل القلوب، غير أن أكثرها على الأعارىض المهمة غير المستعملة "ثم يعقب قائلاً" وأوزان

ملحق

هذه الموشحات خارجة عن غرض هذا الديوان، إذ أكثرها على غير أعاريض أشعار العرب" ولهذا لا يورد شيئاً من الموشحات في موسوعته الأدبية الأندلسية الكبرى. ومع إعتقاد الموشحة على التفعيلة بدلاً من البيت، إلا أنها تركز على فكرة التنفيذ المتساوق المتوازى- فتبتدع نسقاً مرتباً وتحافظ عليه، فهي وإن كانت تخل بأطوال السطور الشعرية - مثل الشعر الحر - إلا أنها تعتمد إلى تكرار النمط الذى تتخذه وتلتزم به، بالإضافة لتكرار القافية المتنوعة، ولها فى اختلاف الأطوال عدة أنماط، أوضحها المروءس والمذيل والمجنح، مثال المروءس :-

أقم عذرى * فقد أن أن أعكف
على خمر * يطوف بها أوطف
كما تدرى * هضم الحشى مخطف
إذا ما ماد * فى مخضرة الأبراد
رأيت الأس * بأوراقه قد ماس

ومثال المذيل :-

ما حوى محاسن الدهر * إلا غزال
معرق الحزين من فهر * عم وخال
فأنا أهواه للفخر * وللجمال
وجهه وجه طليق * للضيوف مشرق
ويد تسطو على الأسد فتفرق

ومثال المجنح :-

سبحان باربه * بدعا بلا مثل
كالظبى فى التيه * والغصن فى الشكل
يا عاذلى فيه * أسرفت فى العذل
دع الجـدال * ما قادلى حينى * خلاف عينين * ترمى نبال

ملحق

أما مزج البحور فهو أيضاً من خواص البنية الموسيقية للموشحات، ومظهر بارز من مظاهر كسرها للإطار العروضي للقصيدة. يقول ابن سناء الملك : "وقسم أقفاله مخالفة لأوزان أبياته، مخالفة تتبين لكل سامع، ويظهر طعمها لكل زايق، كقول بعضهم :-

الحب يجنيك لذة العذل * واللوم فيه أحلى من القبل

أكل شئ من الهوى سبب * جد الهوى بى وأصله اللعب

وأن لو كان * جد يغنى * كان الإحسان * من الحسن

فها أنت ترى مباينة الأقفال لأوزان فى الأبيات مباينة ظاهرة، ومخالفة بعضها لبعض مخالفة واضحة، وهذا القسم لا يجسر على عمله إلا الراسخون فى العلم من أهل هذه الصناعة، ومن استحق منهم على أهل عصره الإمامة، فأما من كان طفيلياً على هذه المائدة فإنه إذا سمع هذا الموشح، ورأى مباينة أوزان أقفاله لأبياته ظن أن هذا جائز فى كل موشح . فعمل ما لا يجوز عمله، وما لا يمشيه التلحين له، وتظهر فضيحتة فيه وقت غناؤه".

وهنا نصل إلى المظهر الثالث لخواص بنية الموشح الموسيقية، وهو الاتكاء الرئيسى على التلحين، حتى أنه هو الذى يجبر كسورها العروضية، ويكمل مسافات الإيقاعية، فإذا قرئت أبيات بعض هذه الموشحات بدون موسيقى بدت كأنها نثرية لا إيقاع يضبط أنغامها ولا وزن ينتظمها، فإذا ما جرت على يد الملحن أضاف إليها من اللوازم الموسيقية والتكمالات اللحنية ما تصح به، وفى هذا يقول صاحب الطراز :- والموشحات تنقسم من جهة أخرى إلى قسمين (لاحظ ولوعه بالتقسيمات الثنائية) : قسم لأبياته وزن يدركه السمع ويعرفه الذوق،.. وقسم مضطرب الوزن، مهلهل النسخ، مفكك النظم.. وما كان من هذا النمط، فما يعلم صالحه من فاسده، وسالمة من مكسوره إلا بميزان التلحين، فيجبر التلحين كسره، ويشفى سقمه "على أن هناك من الموشحات "ما يستقل التلحين به، ولا يفتقر إلى ما يعينه عليه، وهو أكثرها، وهناك "ما لا يحتمله التلحين، ولا يمشى به إلا بأن يتوكأ على لفظه لا معنى لها تكون دعامة للتلحين وعاكزاً للمعنى، كقول ابن بقى :-

من طالب * ثار قتلى ظبيات الحدوج * فتانات الحجاج

فإن التلحين لا يستقيم إلا بأن يقول "لالا" بين الجزئين الجيمين من هذا القفل "ومن ثم فإن ابن سناء الملك يرى أن عروض الموشحات يعتمد أساساً على التلحين الموسيقي، ويعترف بأن هذا هو الذي حال بينه وبين محاولة القيام بدور الخليل بن أحمد في ضبط أنماط الموشحات الموسيقية فيقول : "وكنيت أردت أن أقيم لها عروضاً يكون دفترها لحسابها، وميزانها لأوتادها وأسبابها، فعز ذلك وأعوز لخروجها عن الحصر، فما لها عروض إلا التلحين، ولا ضرب إلا الضرب.. فبهذا يعرف الموزون من المكسور، وأكثره مبنى على تأليف الأرغن، والغناء بها على غير الأرغن مستعار، وعلى سواه مجاز".

ولعل هذا ما يعطى للوشاح الموسيقار ميزة على غيره، ويجعلنا ندرك سر النادرة التي تروى عن ابن باجة، صاحب التلاحين المشهورة - كما يقول ابن سعيد - عندما ألقى على إحدى قينات ابن تيفلويت موشحة فيها :-

جرر الذيل أيما جر * وصل السكر منك

فطرب الممدوح، ولما اختتمها بقوله، وطرق سمعه في التلحين :-

عقد الله راية النصر * لأمير العلا أبي بكر

صاح واطرباه، وشق ثيابه، وقال : ما أحسن ما بدأت به وما ختمت، وحلف بالأيمن المغلظة أن لا يمشى في طريق إلى داره إلا على الذهب، فخاف الحكيم ابن باجة سوء العاقبة، فاحتال بأن جعل ذهباً في نعله ومشى عليه" (٧).

وأحسب أن التلحين لم يجبر في حالة هذه الموشحة كسرهما العروضي، بل جبر كسرهما الدلالي، وجعلها ترقى من مجرد كلمات عادية مما جرت به عادة المدائح إلى أن تصبح مما تشق عليه "مصوغات الجيوب" فينثال منها الذهب النضار.

٣- تداخل المستويات اللغوية :

يدور عمود الشعر في النقد العربي القديم على نظرية النقاء اللغوي، مما يتطلب قدراً عالياً من بكاره اللغة، وجزالة اللفظ، وشرف المعنى، والنتام النسيج، بحيث تنتمي القصيدة إلى مستوى لغوي رفيع وفريد، دون خلط أو تفاوت. وكلما أمعنت في صبغتها البدوية الأصلية اقتربت من المثالية المنشودة لدى النقاد

ملحق

والبلاغيين في جملتهم، واكتسبت درجة عالية من النبل والصفاء. وتأتي الموشحة، لا لتخرج على هذا العمود الشعري فحسب، بل لتكسره وتتخذ مساراً مضاداً له، فتبنى على تداخل المستويات اللغوية، إذ تجمع في نسيجها بين ثلاثة خيوط، الفصحى المعربة، والعامية الملحونة، والأعجمية الرومية. ويصبح هذا التداخل شرطاً لا تتحقق بدونه، ثم تستقر تقاليد الموشحة، فيخصص الجزء الأخير منها وهو الخرجة للمستويات العامية والأعجمية، ولكنه هو الجزء الأهم في البنية - كما سنتبين فيما بعد - ويظل التفاوت اللغوي الخصيصة الشيقة والفارقة بين القصيدة والموشحة. ويرى الدكتور عبدالعزيز الأهواني أن تفاوت المستوى اللغوي بين الموشحة والخرجة هو الذي كان يؤدي إلى إبراز جوانب الجمال والانطلاق في التعبير، وأن هذا لم يكن يتوفر في الأزجال التي تنتمي كلها لنفس المستوى العامي، ولا في القصائد بطبيعة الحال، ثم يقول :

"ولكن خرجة عند ابن قزمان بلغت حداً من الروعة ودقة الإحساس قل أن نجد لها إلا في النادر من أشعار الأمم وأغاني الشعوب، وهي على لسان امرأة مستعارة فيما يرجح، يقول :-

كم من شبيهة قمره * قامت تغنى لك

ولا تحدث بشر * إلا بتجيلة لك

وإن أردت السفر * نجي نغنى لك

أنا نكن لك شفيق * يا من بلى بي

إن خفت وحش الطريق * انظر لعيني" (٨)

ويقول صفى الدين الحلي، في كتابه العاقل الحالى :-

كان ابن غرلة، الشاعر المغربي، وهو من أكابر أشياخهم. ينظم الموشح والزجل والمزمن، أى المخلوط، فيلحن في الموضع، ويعرب في الزجل، تقصداً منه واستهتاراً، ويقول إن القصد من الجميع عذوبة اللفظ وسهولة السبك، وكان ابن سناء الملك يعيب عليه ذلك، فمن موشحاته المزممة الموشحة الطنانة المشتهرة، الموسومة بالعروس، التي نظمها عند عشقه رمية، أخت عبدالمؤمن خليفة

ملحق

الموحدين وملك الأندلس، وقتله الملك بسببها لتوهمه من مطلعها وما يليه اجتماعه بها، والواقعة مشهورة، وكان حسن الصورة، جميل القدر، ذا عشيرة، وكانت هي أيضاً جليلة القدر، جميلة الخلق، فصيحة اللسان، تنظم فيه الأرزجال الرائقة الفائقة ثم يذكر قسماً من موشحة أولها :-

من يصيد صيدا * فليكن كما صيدى * صيدى الغزالة * من مراتع

ويرى الأهوانى أيضاً أن هذا الخلط فى المستويات اللغوية لم يقتصر على الخرجة فحسب، بل إن الوشاح الأول، الذى كان قريب العهد بالأصل المشترك لكل من الخرجة والزجل، وهو الأغنية العامية، لم يكن حريصاً فى فنه على أن ينقى إنتاجه من العناصر العامية فى جميع مقطوعاته، وأن موشح العروس الذى أضرب ابن سناء الملك عن إيراده فى كتابه، لأن صاحبه لم يلتزم اللغة الفصيحة فى مقطوعاته، إذ خلط الفصحى بالعامى فى صلب الموشحة لا فى خرجتها فحسب، لم يكن ظاهرة مفردة، وقد اعتبرت شذوذاً وخروجاً على الأصول فى العصور المتأخرة، وإن كانت مألوفة فى العصور الأولى للتوشيح" (١٠). ومع أن هذا التداخل كان أوضح فى الموشحات المسموعة، قبل مرحلة تسجيلها الكتابى، التى تخضع فيها بمنطق الكتابة نفسها لإجراءات التصويب اللغوى المثقف، فإن نسبة الموشحات ذات الخرجة العامية والأعجمية تظل مرتفعة فى مجموعة ديوان الموشحات التى عرضنا لها من قبل، فمن بين ٤٧ موشحة تصل الموشحات ذات الخرجة العامية والأعجمية إلى قرابة مائتين، مما يعد دليلاً بيناً على مدى شيوع هذا التداخل، واستمرار معالمه عبر الثقافة التقويمية المكتوبة، الأمر الذى يجعل عالماً متمكناً مثل الدكتور إحسان عباس يقول :-

إن الموشح هو أول ثورة حققها الشعر العربى فى إثارة الإيقاع الخفيف، الذى يقرب الشقة بين الشعر والنثر، فأضعف من أجل ذلك العلاقات الإعرابية كثيراً، ذلك أننا نقول حقاً إن الموشح معرب، ولكن الإسكان بالوقف فى التجزئات القصيرة، واختيار الألفاظ التى لا تظهر حركات الإعراب فى أواخرها، أمران يجعلان العلاقات الإعرابية ضعيفة، ويحيلان الموشح إلى مستوى قريب من مستوى الكلام الدارج" (١١).

أما نثرية الموشح، نتيجة لهذا الخلط فى المستويات اللغوية، فلنا عود إليها مرة أخرى عند الحديث عند تعدد الأصوات والحوارية فى التناص، وسنجد أنها

ملحق

ليست نثرية الكلام الدارج كما توهم الدكتور إحسان، ولكنها لون من الشعرية مخالف لما تعهده القصيدة من شعرية المستوى اللغوى الواحد، وحسبنا الآن أن نتأمل دلالة هذا الانحراف اللغوى عن عمود الشعر العربى، وهو دلالة عريضة نجتزئ منها بملحين : أحدهما يتصل بطبيعة تطور الأجناس الأدبية الشعرية فى اللغة العربية، والآخر يتعلق باستجابة هذا التطور للمتغيرات التاريخية ولأبينة الوعى الاجتماعى، وقد فطن ابن خلدون إلى الملمح الأول عندما جعل الزجل استفحالاً وتفاقماً لسهولة الموشح وعامية بعض أجزائه فقال : "ولما شاع فن التوشيح فى أهل الأندلس، وأخذ به الجمهور لسلاسته، وتنميق كلامه، وترصيع أجزائه، نسجت العامة من أهل الأمصار على منواله، ونظموا فى طريقته بلغتهم الحضرية، من غير أن يلتزموا فيها إعراباً، واستحدثوه فناً سموه بالزجل، والتزموا النظم فيه على مناحيهم إلى هذا العهد، فجاءوا فيه بالغرائب، واتسع فيه للبلاغة مجال بحسب لغتهم المستعجمة" (١٢).

وقد يختلف الباحثون المحدثون مع ابن خلدون فى تصور طبيعة هذا التوالد بين الأجناس، إلا أنهم لا بد أن يحمدا له صبغة الشعرية التى يضيفها على الفنون المهجنة، عندما يتحدث عن بلاغتها، ويصف لغتها طبقاً لمعجمه الخاص بأنها حضرية. واللافت للنظر، أن نقاد التوشيح، وعلى رأسهم ابن بسام، مع قلة إشاراته وكثافتها، وابن سناء الملك المنظر الدقيق، قد فطنوا لخاصية القصد فى تداخل المستويات اللغوية، فيقول ابن بسام عن الموشح الأول : "يأخذ اللفظ العامى والعجمى، ويسميه المركز، ويضع عليه الموشحة" هذا هو الأمر البارز فى عمل الوشاح عنده، الاتكاء على القطعة العامية أو الأعجمية وبناء الموشح فوقها. أما ابن سناء الملك فيضع شروط الخرجة ويعدد وظائفها قائلاً :-

"والخرجة عبارة عن القفل الأخير من الموشح، والشرط فيها أن تكون حجاجية من قبل السخف، قزمانية من قبل اللحن، حارة محرقة، حادة منضجة، من ألفاظ العامة، ولفات الداصة - أى اللصوص - فإن كانت معربة الألفاظ منسوجة على منوال ما تقدمها من الأبيات والأقوال خرج الموشح من أن يكون موشحاً، اللهم إلا إذا كان موشح مدح، وذكر الممدوح فى الخرجة" (١٣). "وقد تكون الخرجة عجمية اللفظ، بشرط أن يكون لفظها أيضاً فى العجمى سفسافاً نفطياً،

ملحق

ورماديا ظطيا"، ومعنى هذا أنه يشترط في المستوى اللغوى الذى تنتمى إلى حقله ألفاظ الخرجة أن يكون مرتبطاً بالطبقات الدنيا من المجتمع من اللصوص والسكران وأهل المجون والعجم، أو يكون مرتبطاً بلوازم النساء والفتيات والمغنيات، مما يجعل مفارقتة لحديث الرجال هو العامل الفعال فى توليد الطرافة، وهنا تكمن الدلالة الاجتماعية لهذا التفاوت اللغوى، ويمثل حضور هذه الطبقات إلى رواق الشعر، بكل حيويتها وسخونتها وابتذال عباراتها فضيحة الموشحات ومجدها معاً، ومنبع الشعرية الجديدة فيها، فهي أول جنس أدبى عربى يسمح بدخول الناس من غير البدو، أبهاء الشعر دون حرج أو تكلف، لهذا عانت الموشحات من النفى والاضطهاد، وحرمت من دخول الموسوعات العربية الأولى، ونشبت مفارقة ضخمة لا تزال تحير المؤرخين فى شخصية مثل ابن عبد ربه، يذكر اسمه من أوائل الوشاحين، بل ينسب إليه ابتداء هذا الفن، ثم نتصفح موسوعته الكبرى "العقد الفريد" - على ما فيها من تنصيد، وتقسيم يعتمد على التطريز التأليفى، والتزيين بالمجوهرات الغالية، أو نقرأ ديوانه، فلا نعثر فيهما على أى أثر لهذا الابن الضال، وهو التوشيح.

وينبغى لنا، حتى لا نتواطأ مع هذا الموقف، أن نورد بعض أمثلة الخرجات العامية والأعجمية، مما حرص على تسجيله ابن سناء الملك، أو اكتشف فى المصادر الأخرى، وذلك مثل موشح "يطغى وجيبي" الذى يقول فيه ابن بقى :-

أنا وأنت * أسوة هذا الهجر

بالصبر بنتنا * مع انصداع الفجر

ومذرحلتنا * غنى الجوى فى صدرى

(سافر حبيبي * سحر وما دعته * يا وحش قلبى * فى الليل إذا افكرتو) (١٤)

أو موشح ابن الملك نفسه الذى مطلعته :-

من أين يا بدوى الترك * أتيت من أين

أراه يا هند أحلى منك * فى القلب والعين

ملحق —————
وتمهيده وخرجته :-

- * صادف منه غايلى مشرب هيهات مالى عنه مهرب
- * وان شربت عليه فاشرب اسمع لما قد جرى لى واطرب
- * فبستو تثنى من (دفع لى بوسة فميم المسك)
- * لبستو ميتين (١٥) لولا نخاف، إنه منى بيكى

أو هذا الموشح الذى ورد لابن خاتمة، وتحدث فيه عن محبوبة الرومى،
مثل الخرجة، فقال :-

- * وفى هوى الحسان فى طاعة النديم
- * ودنت بافتان عصيت كل عاذل
- * لاروم منتهاه علقت به غزالا
- * حلمى إلى صباح زناره استمالا
- * لم أدر ما عناه إن قال لى مقالا
- * لم يدر ما عنانى أو أشتكى همومى
- * أبدى هواه عانى فالقلب فى حبائل
- * صاب متيهم قل كيف يستريح
- * والحب أعجم لسانه فصيح
- * فهل مترجم ها حالى تلوح
- * وش نحفظ اللسان صبى عشقت رومى
- * عاشق بترجمان (١٦) الساع ما نشاكل

ملحق

أما الخرجات الأعجمية، فسنكتفى منها بمثلين، من نيف وأربعين خرجة معلومة الآن، أحدهما للأعمى التطيلي من موشح مطلعته :-

دمع سفوح وضلوع حرار * مساء ونهار
مما اجتمعنا إلا لأمر كبرار

وتمهيدته وخرجته :-

لا بد لي منه على كل حال
مولي تجنبي وجفا واستطال
غادرني رهمن أسى واعتلال
ثم شدا بين الهوى والسدال

ميووا الحبيب انفرموا دي أمار
ككي نوأدى استار
نوبيس ككي نو إي ييجار
وترجمته : حبيبي مريض بداء الحب

وكيف لا ..

ألست ترى أنه لن يثوب" (١٧).

وموشح ابن المعلم، وخرجته :-

أما ودنيا * حسنت بمראה
ما المحمد حيا * حسنا محيا
فاشدد وعاليا * بسحر سجاياه
بن ياسحاره * ألباكي استاكش بالبيجور
كواندو بيني بيدي أمور

وترجمته :

تعالى يا سحاره * الفجر الرائع الجمال
حين يطل يبتغى الوصال" (١٨)

ملحق

وربما يحملنا هذا المظهر الطريف للموشحات أن نقيم بينها وبين المدنية الأندلسية علاقة أيقونية، على حد تعبير "بيرس" السيميولوجى الأول، على أساس المشاركة النوعية بين المجتمع الأندلسى الأجناس، الذى قامت فيه المرأة الرومية بدور الخرجة فى الموشحة، وهو دور الأنثى الحاضنة، وبين بنية هذه الموشحة نفسها، عندما تعكس بصرياً التكوين المادى والثقافى للبيئة الأندلسية المنضدة المهجنة، المنعمة بالحيوية والخصوبة والشعر.

٤- كسر النمط الأخلاقى :

فى لفظة بالغة الذكاء انتبه أبو تمام لعلاقة الفن باللعب والشعر بالفكاهة عندما قال :-

يرى حكمة ما فيه وهو فكاهة .. ويقضى بما يقضى وهو ظالم
بل ذهب إلى أبعد من ذلك عندما فطن إلى تداخل الجد والهزل فى نسيج القصيدة الشعرية :

الجد والهزل فى توشيع الحمته .. والنيل والسخف والأشجان والطرب

ولكن هذا التوشيع لم يبلغ مداه، ويفرض منطقته، ويتأسس كجزء من نظام المقطوعة الشعرية إلا فى الموشحات. فكما خلطت بين ألحان الشعر ومستويات اللغة بانحراف حاد عن نهج القصيدة عمدت إلى الإطار الأخلاقى الصلب الذى تكلس حول الإبداع الشعرى فأصابه بالجمود والنمطية فقفزت من فوقه، ولعبت بقوانينه، وجعلت العبث المحسوب من تقاليد، وأكمل هذا الصنيع دورة العبثية التى تخللت الأوزان والتراكيب، فمخرج الأنغام، واستعمال العامية والأعجمية لعب فنى مبتدع لم يعرفه القصيد من قبل، وطرافة دلالاته تتلاقى مع طرافة الأدب المكشوف التى تتجلى فى الموشحة، خاصة فى الخرجة، وإن كانت كلها - كما يقول ابن سناء الملك، وكأنه يقنن مالمحه أبو تمام - "هزل كله جد، وجد كأنه هزل" فعلى حافة العلاقة المسنونة بين العقل والعبث، والتعبير والتصوير تتراءى أمام الفنان أعماق مظاهر الحياة، وأوضح معالم الوجود الفعالي للإنسان فى المجتمع، دون تكلف أو ادعاء أو تصلب. هنا يصل خلط الأساليب الفنية إلى مداه، وتدخل لمحات من الكوميديا المرححة إلى الأدب العربى، إذ تتجاوز الموشحة النغم الغنائى المنفرد لتجسد موقفاً ذا أبعاد اجتماعية، ولنقرأ بعض نماذج هذا الخروج، مما يطيقه حسنا

ملحق -
الأخلاقى اليوم الذى أصبح أكثر تشدداً وعصبية من حس أسلافنا - لندرك مداه وأهميته، مثل قول ابن سهل فى موشحة مطلعها :-

يا لحظـات للفتن * فى كرها أو فى نصيب
ترمى وكلـى مقتـل وكلها سهم مصيب

أغربت فى الحسن البديع * فصار دمعى مغربا
شمل الهوى عندى جميع * وأدعى أيدى سببا
فاستمعى عبدا مطيع غنى لتعصى الرقبـا

هذا الرقيب ما اسواه بظن * إش لو كان الإنسان مريب
يا مولتى قم نعملو * ذاك الذى ظن الرقيب (١٩)

ويقول الكميت، وهو أبو عبدالله محمد بن الحسن البطليوسى، من موشحة مطلعها :-

لاح للروض على غر البطاح * زهر زاهر
وثنا جيدا منعم الأقاح * نسوره الناضر
زارنى منه على وجه الصباح * أرج عـاطر

وتمهيدها وخرجتها :

وفتاة فتنت بحسـنها * وتثنىها
تشتكى طول جفاء خـدنها * حين يؤذيها
وتغنى برقيع لـحنها * ومغانيها
"ذبت والله أسى، نطلق صياح * قد كسر نهدي
وعمل فى شـفـيفاتى جراح * ونشـر عقـدى" (٢٠)

ومما يثير الانتباه أن معظم هذه الخرجات الخارجة قد وردت على لسان امرأة أو فتاة، وأنها تمثل طفرة فى سياق الموشحة، لتحقيق إلى جانب تعدد

ملحق —————
 الأصوات الذى سنعرض له فيما بعد المفارقة البينة بين المستويات الدلالية الجادة والعبثية، وبهذا تختلف الموشحة عن قصيدة المجون فى الشعر العربى، فكلها يتسم بهذا الطابع المتسق، أما الموشحة فتشقى النظام السائد وتزواج بين حالات الحياة، وإلى هذا يقصد ناقدنا عندما يقول : "والمشروع، بل المفروض فى الخرجة أن يجعل الخرج إليها وثبا واستطرادا، وقولاً مستعاراً على بعض الألسنة، إما ألسنة الناطق أو الصامت، وأكثر ما تجعل على ألسنة الصبيان والنسوان" فإذا أضفنا إلى ذلك ما لحظه ابن رشيق القيروانى فى تعليقه على طريقة عمر بن أبى ربيعة فى وضع الغزل على لسان المرأة بقوله :- "قال بعضهم، أظنه عبدالكريم، العادة عند العرب أن الشاعر هو المتغزل المتماوت، وعادة العجم أن يجعلوا المرأة هى الطالبة والراغبة المخاطبة، وهذا دليل كرم النخيزة فى العرب وغيرتها على الحرم" (٢١) أدركنا لماذا اعتمد بعض الباحثين على هذا الملمح لتأكيد نظرية استخدام الموشحة للأغاني العامية التى تعكس عادات المجتمع الأندلسى، نصف الأعجمى، وطبيعة العلاقات فيه. وبهذا تعد الموشحة فى التحليل الأخير مظهراً للاحتكاك الحضارى بين العرب والغرب. ومن العجيب أننا نجد ابن عربى مثلاً، فى بعض موشحاته الصوفية، لا يتورع عن استخدام الإشارات الحسية الصريحة، وكأنها قدر الوشاح الذى لافكاك منه، وشفرته التى لا يستطيع الخروج عليها، فيقول فى موشحة مطلعها :-

سألت جود فالق الإصباح
 هل لى من سراح
 ..

فاح الندى من عرف محبوبى
 إذا كان ما بدا منه مطلوبى
 فصيحيت يا منأى ومرغوبى
 "حببى إن أكلت التفاح
 جى واعمل لى آح" (٢٢).

ولكن الخرجة التى لقيت رواجاً أكثر من غيرها، وتداولها الوشاحون لاشتمالها على صورة مجسدة، هى تلك التى يقول فيها الوشاح :-

ملحق

ومها تشابه القمـــــرا
جفها للناس قـــــحرا
لست أنسى قولها ســـــحرا

(قد نشب خلخالى فى حلقى * ولباس جارنا خطفو" (٢٣).

ومن الطريف أن هذا المظهر فى الموشحات هو الذى استهدى المشاركة أكثر من غيره، واعتبروه مناط التجديد، فأبدع فيه وشاحوهم بكثير من الظرف والركة والاستخفاف، وكان منهم كبار الشيوخ والقضاة والفقهاء. مثل ابن سناء الملك نفسه وصلاح الدين الصفدى والشيخ صدر الدين بن الوكيل وغيرهم، كما أنه يمكننا أن نقول إن هذا الانحراف الأخلاقى للموشحات هو الذى أدى بقوة رد الفعل إلى نشوء المكفرات، وهى موشحات التوبة التى تنظم على نفس نسق الموشحة الأولى، مما انتهى إلى تقلص هذا الجنس الأدبى بتغيير الظروف الموضوعية لعوامل الحريات الاجتماعية، وانحصاره فى مراحل الأخيرة فى الموشحات الدينية التى بقيت مثل شاهد القبور، مجرد أثر أخير لحياة حافلة ماضية.

٥ - التناس والتشعيرية :

يقول "جريماس" فى كتابه المشترك عن السيميوطيقا "كان الباحث السيميولوجى الروسى "باختين" أول من استعمل مفهوم التناس، فأثار اهتمام الباحثين فى الغرب بحيوية الإجراءات التى تقوم عليها الدراسات المقارنة التى تتضمنه، والتى يمكن أن تمثل تحولا منهجياً فى نظرية التأثيرات، لكن عدم الدقة فى تحديد المصطلح أدى إلى تعدد المسالك فى فهمه وتطبيقه، ولعل عبارة "مارلو" التى يقول فيها إن العمل لا يتخلق ابتداء من رؤية الفنان، وإنما من أعمال أخرى، تسمح بإدراك أفضل لظاهرة التناس التى تعتمد فى الواقع على وجود نظم إشارية مستقلة، لكنها تحمل فى طياتها عمليات إعادة بناء نماذج متضمنة بشكل أو بآخر، مهما كانت التحولات التى تجرى عليها" (٢٤).

فإذا راجعنا "باختين" وجدنا لديه فصلاً شائقة عن الشعيرية وحوارية اللغة، تلقى ضوءاً غامراً يفيدنا فى فهم خاصية التناس كما تتجلى فى الموشحة، إذ يقول: "إن الشاعر محدد بفكرة لغة واحدة وفريدة، - فعليه أن يمتلك امتلاكاً تاماً وشخصياً

ملحق

لغته، وأن يقبل مسئوليته الكاملة عن جميع مظاهرها، وأن يخضع تلك المظاهر اللغوية لمقاصده الخاصة، لا شئ آخر غيرها، يتحتم على كل كلمة أن تعبر تلقائياً ومباشرة عن قصد الشاعر، ولا يجب أن تكون هنا مسافة بينه وبين كلماته . إن عليه أن ينطلق من لغته وكأنها كل قصدى ووحيد، إذ لا ينبغي أن ينعكس لديه أى تنضد ولا تنوع للغات .. أما الناثر فإنه يسلك طريقاً مختلفة تماماً، إنه يستقبل داخل عمله الأدبى التعددية اللسانية والصوتية للغة الأدبية وغير الأدبية، بدون أن يضعف عمله من جراء ذلك، بل إنه يصير أكثر عمقاً، لأن ذلك يسهم فى توعيته وتفريده" (٢٥).

ولعل تعدد المستويات اللغوية فى الموشحات، والطابع الحوارى القصدى الذى تعتمد عليه - كما سنرى بالتفصيل - هما المسئولان عن وهم النثرية التى لوحظت فيها منذ نشأتها، فابن سناء الملك يقول عنها : أنها نظم تشهد العين أنه نثر، ونثر يشهد الذوق أنه نظم أى أنها على المستوى البصرى تترأى للقارئ كأنها نثر، فإذا ما تلقاها وتذوقها أدراك شعريتها، ويقول ابن خاتمة فى وصف موشحة للقراز "ومن أظرف ما وقع له فى خلالها من حسن الالتئام وسهولة النظام ما يندر وجود مثله فى منثور الكلام ويلقى على ذلك إحسان عباس بقوله : إن هذا أبرع نقد للموشحة الأندلسية، فإن خروجها عن جادة التعقيد إلى أن تصبح كالأسلوب النثرى كأنها كلام عادى أمر هام فى نظر الأندلسيين يومئذ" (٢٦) ولكننا لا نستطيع أن نخلص من ذلك إلى أن الموشحة يمكن إدراجها فى نسق الكلام النثرى العادى كما توهم هذه العبارات، فخواصها الفنية أشد تعقيداً من القصيدة المطردة، ولكن حوارية لغتها ضرب جديد من الأدبية لم يكن معهوداً فى النظم العربى، والالتئام الذى يتحدث عنه ابن خاتمة ليس من قبيل الاتساق المفترض مسبقاً فى المستوى اللغوى الواحد، ولكنه نوع من التئام الأضداد التى يعسر تلاقيها وتجاوبها بهذا القدر من السلاسة واليسر، ومن ثم يصبح منبهاً حقيقياً لشعرية غير مألوفة من قبل، إن كثرة متطلبات النسق الموسيقى للموشحة غالباً ما يؤدى إلى التكلف، من هنا يصبح نموذجها الأمثل هو الذى يصفه ابن حزمون بقوله : "ما الموشح بموشح حتى يكون عارياً عن التكلف".

فإذا تقدمنا خطوة أخرى فى كشف مفهوم التناص أمكن لنا أن نجد الموقع الصحيح لهذا الجنس الأدبى الذى يقدم على أساسه. ولنعتمد هذه المرة على تعريف

ملحق

الباحثة لتي اشتهرت بأنها أبرز من قومه للنقد الحديث، وهى "جوليا كريستيفا" إذ تقول : "إن الدلالة الشعرية تحيل إلى معانى القول المختلفة، ومن حسن الحظ أننا يمكن أن نقرأ أقوالاً متعددة فى نفس الخطاب الشعرى، وبهذا يتخلق حول الدلالة الشعرية فضاء نصى متعدد فى نفس الخطاب الشعرى، وبهذا يتخلق حول الدلالة الشعرية فضاء نصى متعدد الأبعاد، يمكن لعناصره أن تتطابق مع النص الشعرى المتعين، ولنطلق على هذا الفضاء اسم التناص، وهذا المنظور يتضح أن الدلالة الشعرية لا يمكن أن تعتبر رهينة شفرة وحيدة، بل تتقاطع فيها عدة شفرات لا تقل عن اثنتين، وكل منها ينفى الآخر.. ويمكننا أن نتصور على أساس مصطلح "سوسير" فى الاستبدال خاصية جوهريّة فى توظيف اللغة الشعرية هى امتصاص عديد من النصوص فى الرسالة الشعرية، التى تقدم نفسها من ناحية أخرى كـ مجال لمعنى مركبى .. فإننتاج النص الشعرى يتم خلال حركة مركبة من إثبات ونفى نصوص أخرى" (٢٧).

وإذا كانت القصيدة العربية تعيش وهم البكارة اللغوية، عندما يشترط فيها نقدياً نقاء وتفرد صوتها الشعرى، وخصوصيته أبنيتها التركيبية، وتوحد مستواها الإبداعى للمؤلف، بحيث لا يشتتم منها أية شبهة للالتقاء بأصوات أخرى، وإن لا اعتبر ذلك من قبيل السرقات التى مثلت نسبة عالية من كتب التحليل النصى بهذا المنظور، فإن الموشحة تقصد إلى النموذج المضاد لذلك، عندما يعمد الوشاح إلى اختيار خرجة أعجمية، من بقايا أغنية شعبية رومانثية، أو عامية من قطعة غنائية دارجة، ويبنى عمله الشعرى عليها، مما يتضمن اعتداء جسورا على الحدود الفاصلة بين العوالم المختلفة، إنه بذلك يجرح بتلذذ الحس القومى والتاريخى والفنى، ليصل إلى أقصى درجات الإمتاع الغنائى، ويقيم تجربته فى هذه القصيدة المضادة على أنقاض الحياة السابقة للنص المأخوذ، بلغة غير عذرية، مما يقربه من شعرية الواقع المعاش، بتقلباته التاريخية، وخبراته المتراكمة فى الحياة والفن.

فإذا كان نموذج القصيدة طبقاً للتصورات اللغوية المثالية العربية نموذجاً لاتاريخياً، يقوم فى الفضاء المطلق، ويتصور المثل الأعلى للشاعر العظيم ابتداء من نقطة الصفر فى الاستخدام اللغوى، يرفض الإحالة، ويدعى عدم السبق، ويبرء من التجربة فإن الوشاح يفترض تعدد الطبقات فى النص، ويوظف تراكماته

ملحق

الجمالية والاجتماعية. وتأسيساً على ما يتميز به مصطلح التناص في النقد الحديث من دلالة متحركة، تتغير من باحث إلى آخر طبقاً لطريقة فهمه لطبيعة النص، فإنه يندرج عند البعض "فى إطار الشعرية التكوينية، وعند البعض الآخر ضمن جماليات التلقى، كما يتجه مفهوم التناص للاقتتران بمفهوم الحقل، بوصفه معارضة سجالية لمفهوم البنية التى تعترض على أفكار الإدماج والاقتتران والجدولة، غير أن هذه الاختلافات لا تحرمه من الوظيفة النقدية الخصبة" (٢٨).

ومن ناحية أخرى فقد عمد بعض الباحثين العرب إلى إبراز الفرق بين نوعين من التناص، أطلق على أحدهما التناص الضرورى، وسمى الآخر بالتناص الاختيارى (٢٩) وإن كنا نلاحظ أن طبيعة الضرورة فى النوع الأول لاتجعله أداة فنية مقصودة لإنتاج الدلالة الشعرية، ويظل النوع الاختيارى هو الملائم منهجياً للبحث النقدى. ولعل تحديد نفس الباحث للونين أيضاً من التناص، سماهما بالمحاكاة، وهما المحاكاة الساخرة أو النقيضة، والمحاكاة المقتدية أو المعارضة، أن لا يكون حصراً لوظائف التناص بطريقة منطقة مسبقة، وأحسب أن المتابعة الحثيثة للنصوص الشعرية، وتحليل تداخلاتها، وتصنيف معطياتها وعلائقها، واختبار فعالية تراكبها هى الوسيلة التجريبية المثلى لتحديد الوظائف، ورصد التنوعات، بعيداً عن الروح التعيدى الصارم . فإذا استعرضنا طرائق التناص فى الموشحات وجدناها تتخذ أحد سبيلين هما تعدد الأصوات وترجيح الأصداء لإشباع النموذج.

٦- تعدد الأصوات

تمثل الخرجة المظهر المحدد لتعدد الأصوات فى الموشحة، سواء كان تعدداً فعلياً يعتمد على اختلاف المؤلفين، عندما يعمد الوشاح إلى اقتطاع جزء من أغنية أعجمية أو عامية فيقيم على أساسه منظومته، أو تعدداً مفترضاً بأن يجتهد الوشاح أولاً فى تمثيل موقف على لسان شخص آخر يعبر عنه، ثم يأخذ فى إتمام عمله متقدماً من النهاية إلى البداية، ولا بد له فى كلتا الحالتين من إقامة دليل لغوى ماضى يشير به إلى هذا التعدد، فلا تأتى الخرجة إلا عقب إشارة لفظية تحدد اختلاف من ترد على لسانه عن مؤلف الموشحة.

ملحق

ويقول ابن سناء الملك عن ذلك "والخرجة هي أبراز الموشح وملحه وسكره، ومسكه وعنبره، وهي العاقبة وينبغي أن تكون حميدة، والخاتمة - بل السابقة - وإن كانت الأخيرة، وقولي : "السابقة" لأنها هي التي ينبغي أن يسبق خاطر إليها، ويعملها من ينظم الموشح في الأول، وقبل أن يتقيد بوزن أو قافية" ثم يقول عن الحالة الأولى : "وفي المتأخرين من يعجز عن الخرجة فيستعير خرجة غيره، وهو أصوب رأياً ممن لا يوفق في خرجته، بأن يعربها ويتعاقل ولا يلحن" ثم يتابع وضع شروط تعدد الأصوات قائلاً : "والمشروع - بل المفروض - في الخرجة أن يجعل الخروج إليها وثباً واستطراداً، وقولاً مستعراً على بعض الألسنة، إما السنة الناطق أو الصامت، وأكثر ما تجعل على السنة الصبيان والنسوان، والسكرى والسكران، ولا بد في البيت الذي قبل الخرجة من قال أو قلت، أو قالت، أو غنى أو غنى أو غنت.

ويحكى ابن سناء الملك في كتاب آخر له تجربته مع الخرجة الأعجمية فيقول: "وكنيت لما أولعت بعمل الموشحات، قد نكبت عما يعمله المصريون من استعاراتهم لخرجات موشحاتهم خرجات موشحا المغاربة، فكنت إذا عملت موشحاً لا أستعير خرجة غیری، بل أبكرها وأخترعها، ولا أرضى باستعارتها، وقد كنت نحوت نحو المغاربة، وقصدت ما قصدوه، واخترعت أوزاناً ما وقعوا عليها، ولم يبق شيء عملوه إلا عملته، إلا الخرجات الأعجمية فإنها كانت بربرية، فلما اتفق لي أن تعلمت اللغة الفارسية عملت هذا الموشح وغيره، وجعلت خرجته فارسية بدلاً من الخرجة البربرية" (٣٠).

ويلاحظ أولاً أن الأمر قد اشتبه على صاحبنا، فأعجمية المغاربة بالفعل هي البربرية، لكن أعجمية الأندلسيين - وهم الذين قصدهم بكلمة مغاربة، وأتى بنماذج عديدة من موشحاتهم - كانت الرومانثية الإسبانية التي لم تتوفر لديه بيانات كافية عنها، ومن ناحية أخرى فإن هذا القصد التوشحي الذي نص عليه كان يتمثل في الدرجة الأولى في اختلاف المستوى اللغوي وكسر النمط الأخلاقي والخروج على وهم سيطرة الإبداع الخاص عبر تعدد الأصوات داخل الموشحة.

وقد أشار أكبر باحث غربي للموشحات الآن، وهو المستشرق الإسباني "جارتيا جوميث" عند نشره لكتابه المخصص لهذه الخرجات الأعجمية إلى الوظيفة التي كانت تقوم بها داخل الموشحة قائلاً : كيف نفسر موقف أول صانع عربي

ملحق

للموشحات، عندما أخذ خرجة رومانثية أعجمية وأقام عليها موشحته، وتبعه في ذلك بقية الوشاحين ؟ لقد كان ذلك ظاهرة جديدة لا بد من إطلاق تسمية جديدة عليها، ويمكن حينئذ تسميته "فولكلورى سابق لعصره" فالوشاح قد أخذ الخرجة وطعم بها موشحته لأهداف جمالية، لا لهدف الحفظ الواعى لهذه الشذرات الشعبية للأجيال التالية، ومع أننى أعرف بطبيعة الحال أن الفولكلور من علوم القرن التاسع عشر إلا أنه من المشروع أن نصف صنيع الفنانين فى العصور الوسطى بتسميات مأخوذة من المصطلحات اللاحقة، كما نفعل فى الرسم وفى غيره من الفنون" (٣١).

وهناك نوع آخر من التناص لا يعتمد على هذه الشذرات الفولكلورية، بل يوظف بدلاً منها فى خرجة الموشح، أو فى ثناياه، فلذات شعرية تجمعت حولها بفعل التراكمات التاريخية طاقة إيحائية فذة يستثمرها الوشاح فى إنتاج دلالاته، ويحتاج هذا اللون إلى جسارة بالغة لأنه خروج صارخ على النموذج المثالى للقصيدة العربية غير المسبوقة، إنه ليس من قبيل السرقات المستترة، بل هو قطع الطريق الشعري والسيطرة عليه، وفى هذا يقول ابن سناء الملك : "وفى شجعان الوشاحين والطعانين فى صدر الأوزان من يأخذ بيت شعر مشهوراً فيجعله خرجة ويبنى موشحة عليه، كما فعل ابن بقی فى بيت ابن المعتز وهو :-

علمونى كيف أسلو وإلا .. فاحجبوا عن مقاتلى الملاحا

فقال :

رب خصـر دق منك فراقـا
يعقـد السيف عليه نطاقـا
فتشكى ثقل ردف فضاقتـا

فلذا دق هوائى وجلا * إن مات هوى استراحا

لست أشكو غير هجر مواسـل
مذ منعت القلب عن عذل عاذل
وتغنيـت لهم قول قايـل

"علمونى كيف أسلو وإلا .. فاحجبوا عن مقاتلى الملاحا"

ملحق

ويتابع ابن سناء الملك حديثه الشيق عن شجاعة التناس، فيقول عن هذه الحالة الأخرى التي لا تقتصر على الخرجة، وإنما تتخلل بيئة الموشح ذاته، "وفى الوشاحين من أهل الشطارة والدعارة - لاحظ هذا الوصف الأخلاقي لعمل فنى - من يأخذ بيتاً من أبيات المحدثين، فيجعله بألفاظه فى بيت من أبيات موشحه، كما فعل ابن بقى أيضاً فى بيتى كشاجم :-

يقولون تب والكأس فى كف أغيد .. وصوت المثنى والمثلث عال
فقلت لهم لو كنت أضمرت توبة .. وأبصرت هذا كله لبدا لى

فقال ابن بقى :-

قالوا ولم يقولوا صواباً
أفنيبت فى المجنون الشواباً
فقلت لى نويت متاباً

والكأس فى يمين غزالى
والصوت فى المثلث عال لبدا لى

ويبدو أن تعدد الأصوات، واختلاف المواقف فى النص المستولى عليه، قد أغرى الوشاح بهذا التقاطع، وحرضه على توظيفه جمالياً فى موشحه بلون من المحاكاة التى ينطبق عليها المحاكاة المقتدية.

وقد تشتهر بعض الموشحات حتى تصبح تراثاً شديداً الحضور فى الوجدان الفردى والجماعى للشعراء، وتكتسب بقدماها عطر التاريخ وعبق الآثار المحبب، فيأخذ الوشاحون مطلعها الشهير كالاتاحتية الموسيقية، ويجعلونه خرجة لموشحاتهم، كما نرى فى رائعة ابن سهل الإشبلى :-

هل درى ظبى الحمى أن قد حمى * قلب صب حله عن مكنس
فهو فى حر وخفق مثلما * لعبت ريح الصبا بالقبس
يا بدورا أشرقت يوم النوى * غررا تسلك فى نهج الغرر
ما لقابى فى الهوى ذنب سوى * منكم الحسن ومن عبنى النظر
اجتنى اللذات مكلوم الجوى * والتداوى من حبيبى بالفكر

ملحق

إذ ألفت على غرارها موشحات كثيرة، أحصى بعض الباحثين منها أكثر من خمسين موشحة (٣٢) أشهرها موشحة لسان الدين بن الخطيب التي فاقت في الذبوع موشحة ابن سهل، ومطلعها :-

جاءك الغيث إذا الغيث همى * يا زمان الوصل فى الأندلس

لم يكن وصالك إلا حلما * فى الكرى أو خلصة المختلس

وجعل خرجتها مطلع موشحة ابن سهل هكذا :-

عادة ألبسها الحسن ملا * تبهر العين جلاء وصقال

عارضت لفظا ومعنى وحلا * قول من أنطقه الحب فقال

هل درى ظبى الحمى أن قد حمى * قلب صب حله عن مكنس

فهو فى حر وخلق مثلما * لعبت ريح الصبا بالقبس

فيدور حوار بين الوشاحين عبر العصور المختلفة، يركز اللاحق فيه على النغم المعتق المحبب الذى شرعه السابق، ويولد من صورة مجموعة جديدة من الصور التى تتأسس عليها وتثبتها أو تنفيها، لكنها تستحضرها بطريقة واعية مقصودة، وتتكئ عليها فى بناء دلالتها، وتستثمر بطريقة غنائية فذة كل ما ترسب منها فى وجدان الجماعة لتستثير به الحنين للماضى، والولاء للسلف، والوصال العاشق مع التراث، سواء بهذا النمط من التناص المتجاور جزئياً، أو على النمط الذى سنشير إليه على التوالى من التناص المتحاور كلياً، الذى لا يعتمد فيه الوشاح إلى قطعة يجتزئها من سياقها ويدمجها فى تركيبه، بل يتمثل العمل الأصلى بأكمله ويغنى على أنغامه، مستحضراً إياه دائماً ومبتاعداً عنه فى نفس الوقت .

٧- ترجيع الأصداء وإشباع النموذج

تعتبر فكرة البؤرة المزدوجة من أهم نتائج مصطلح التناص فى الدراسة النقدية الحديثة، على أساس أن ازدواج البؤرة هو "الذى يلفت اهتمامنا إلى النصوص الغائبة والمسبقة، وإلى التخلّى عن أغلوطة استقلالية النص، لأن أى عمل يكتسب ما يحققه من معنى بقوة كل ما كتب قبله من نصوص، كما أنه يدعونا

ملحق

إلى اعتبار هذه النصوص الغائبة مكونات لشفرة خاصة نستطيع بإدراكها فهم النص الذى نتعامل معه وفض مغاليق نظامه الإشارى، فازدواج البؤرة هو الذى لايجعل التناص مجرد لون من توصيف العلاقة المحددة التى يعقدها نص ما بالنصوص السابقة، ولكنه يتجاوز ذلك إلى تحديد إسهامه فى البناء الاستطردى والمنطقى لثقافة ما، وإلى استقصاء علاقاته بمجموعة الشفرات والمواصفات التى تبلور علاقته بهذه الثقافة" (٣٤).

وتتجلى ازدواجية البؤرة بشكل بارز فى الموشحات التى تكتب كلها على نمط نموذج سابق عليها، إذ يتراءى النموذج الأول دائماً خلف ما يوازيه، ومع أن هذا اللون من المعارضة كان قائماً فى بعض الأحيان فى القصيدة، إلا أنه أصبح من قوانين الموشحة ونظامها المطرد، فابن سناء الملك يعدد أنماط الموشحات ويورد أمثلتها المغربية ثم يقول : "وقد آن أن أذكر وأسرد الموشحات التى ذكرت الأمثلة منها، فهذا موضع ذكرها، وأذيلها بموشحات لى، على كل موشح منها موشح مضروب على مثاله، منسوخ فى عدد الأفعال والأبيات على منواله"، ولم يكن ذلك موقفاً جديداً من المشاركة إزاء الموشحات الأندلسية، بل كان استجابة لخصائص تراث هذه الموشحات وخضوعاً لقوانينها، فهى تعتمد على ما يمكن أن نطلق عليه "إشباع النموذج"، وقد أخذت كل الموشحات الشهيرة تمثل سلاسل شعرية تتوالد عبر الأجيال المختلفة، وسنكتفى بالتمثيل لها بسلسلة واحدة، هى التى بدأها ابن زهر بموشحته الذائعة :

أيها الساقى إليك المشتكى * قد دعوناك وإن لم تسمع

ونديم هممت فى غرتيه

وبشرب السراح من راحتيه

كلما استيقظ من سكرته

جذب الزق إليه واتكا * وسقانى أربعاً فى أربع

ويعلق الصفدى على هذه الموشحة قائلاً : ونظم الأندلسيون وراءه كثيراً فى هذه الطريقة الأنيقة، فأحببت أن يكون لى فى روضها شقيقة، فقلت وبالله الاستعانة:-

هالك الصب المعنى هل لكا * فى تلافيه بوعد مطعم

وتمهيد هذا الموشح وخرجته :-

رب خـود علق القلب بها
فهمت عنى توالى حبها
لست أنسى قولها فى صحبها

"كل ما قالوا علمتو بالذكا * الحديث لك وانت يا جار اسمعى"

وهذا اللون من ترجيع الأصداء كان يسميه الصفدى نفسه "مفاوضة"، إذ يقول:- استخفنى هذا السحر فهز أعطافى، واستخرج بقايا تحفى وأطافى، فأثرت أن أعارضه، وأردت أن أفأوضه" وربما كانت كلمة المفاوضة هذه من أول الكلمات، إذ لا يصبح الإبداع التالى تقليداً للأول، بل إعادة قراءة له، تجره إلى منطقة دلالية جديدة، إذ نشتبك معه فى حوار جدلى، ومباراة حية، يترتب عليهما وضع جديد للنصين القديم والمحدث معاً، وإذا كان تعدد الأصوات الجزئى قد اقتصر فى الأغلب على منطقة الخرجة فإن هذا الترجيع الغنائى الذى يتمثل لنا وكأنه إنشاد فردى مبطن دائماً بأصوات المجموعة المترابطة عليه كان يستمر طوال الدور فيخلق هذا اللحن الجماعى الذى طالما افتقده الشعر العربى.

وهناك نوع من موشحات الزهد كانت تتم به هذه الدورة، يقول عنه ابن سناء الملك :- "وما كان منها فى الزهد يقال له المكفر، والرسم فى المكفر خاصة أن لا يعمل إلا على وزن موشح معروف وقوافى أقاله، ويختم بخرجه ذلك الموشح ليبدل على أنه مكفره، ومستقيل ربه عن شاعره ومستغفره" وهنا يلتحم التناص بالانحراف، أو بما يطلق عليه بعض النقاد المحدثين : "الفجوة : مسافة التوتر التى تفيض بالشعرية، وهى تنشأ فجأة من اصطدام سياقين أو بنيتين كليتين، إحداهما بالأخرى ضمن شبكة جديدة من العلاقات، ونظام فنى وفكرى جديد (٣٦).

ولعل أبرز مثل لذلك مكفر ابن عربى الذى كتبه لموشحه ابن زهر المشار إليها ويقول فيه :-

عندما لإح لعينى المشتكا * ذبت شوقاً للذى كان معى

ملحق

أيها البيت العتيق المشرف
جاءك العبد الضعيف المسرف
عينه بالدمع شوقاً تذرف

ويقول في تمهيده وخرجه :-

أيها الساقى اسقنى لا تأتلى
فلقد أتعب فكركى عذلى
ولقد أنشده ما قيل لى

أيها الساقى إليك المشتكا * ضاعت الشكوى إذا لم تنفع (٣٧)

وإذا كان ابن عربى يكفر عن ذنب غيره، فإن ابن سناء الملك ينظم موشحاً
رائقاً يختمه بقوله :-

حن فؤادى ومثله حنا * لمرة الهجر حلوة المجنى
وإن بعضى ببعضها جنا * فظل يكنى متيم غنى
"صغبرى لا ينام من تحتى هما * جاع المسكين وصاح يا ستى مما

ثم لا يلبث اتباعاً لهذا التقليد أن يكفره بقوله الذى يختم به أو يخلق
دار طرازه :-

يا رب عفوا فإننى جاهل * ياليتنى عنك لم أكن ذاهل
وليتنى ما اغتررت بالزائل * وليتنى قط لم أكن قابل
"جاع المسكين وصاح ياستى مما"

وبهذا التكفير عن ذنوب الموشحات الشعرية، تنطفئ تجربة الخروج على
الأنماط الموسيقية واللغوية والأخلاقية، يتشبع نموذج التوشيح، ويدخل فى المشرق
العربى دائرة مغلقة هى الموشحات الدينية، التى لا تزال أصدائها ترجع أنغاماً
معتقة قديمة، لجنس أدبى مقبور، كان طيلة عصور زاهرة يملأ مدائن التوشيح فى
أشبيلية المطرزة. وقرطبة الزهراء، وجنة العريف فى غرناطة، بالحب والفن،
والجمال الحرة.

هوامش البحث

- ١- انظر : فضائل الأندلس وأهلها، رسائل ابن حزم وابن سعيد والشقندي. تحقيق ونشر د. صلاح الدين المنجد، بيروت ١٩٦٨ . صفحة ٥١/٥٠.
- ٢- ابن سناء الملك : دار الطراز فى عمل الموشحات، تحقيق ونشر . د.جودة الركابى، دمشق ١٩٤٩ . صفحة ٢٣ وما يليها .
- ٣- أبو الحسن على بن بسام الشنترنينى : الذخيرة فى محاسن أهل الجزيرة، تحقيق د. إحسان عباس، القسم الأول، المجلد الأول، بيروت ١٩٧٩ . صفحة ٤٦٩.
- ٤- ابن سعيد الأندلسى : المقتطف من أزاهر الطرف، تحقيق د. سيد حنفى. القاهرة ١٩٨٣ . صفحة ٢٥٦ .
- ٥- سيد غازى : ديوان الموشحات الأندلسية، المجلد الأول، الاسكندرية ١٩٧٩ . صفحة ١٤ .
- ٦- صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدى : توشيع التوشيح، تحقيق ألبير حبيب مطلق، بيروت ١٩٦٦ . صفحة ٣٢/٣١ .
- ٧- ابن سعيد، المرجع السابق، صفحة ٢٥٧ .
- ٨- عبدالعزيز الأهوانى : الزجل فى الأندلس، القاهرة ١٩٥٧ . صفحة ٣٩.
- ٩- صفى الدين الحلى : العاقل الحالى، نقلاً عن محمد زكريا عنانى، الموشحات الأندلسية، الكويت ١٩٨٠ . صفحة ١٢٣/١٢٤ .
- ١٠- عبدالعزيز الأهوانى : المصدر السابق، صفحة ٤٩ .
- ١١- إحسان عباس : تاريخ الأدب الأندلسى، الجزء الثانى، بيروت ١٩٧٤ . صفحة ٢٤٤ .
- ١٢- عبدالرحمن بن محمد بن خلدون : مقدمة ابن خلدون، تحقيق د. على عبدالواحد وافى . القاهرة، بدون تاريخ، الجزء الثالث، صفحة ١٣٥٠ .

ملحق

- ١٣- ابن سناء الملك : المصدر السابق، صفحة ٣٢/٣١ .
- ١٤- عدنان محمد آل طعمة : موشحات ابن بقي الطليلي وخصائصها الفنية، دراسة ونص، بغداد ١٩٧٩ . صفحة ١٦٦ .
- ١٥- ابن سناء الملك، المصدر السابق، صفحة ٨٧/٨٨ .
- ١٦- ديوان ابن خاتمة، تحقيق محمد رضوان الداية، بيروت ١٩٧٢ .
صفحة ١٢٧ .
- ١٧- ديوان الأعمى التطيلي، تحقيق د. إحسان عباس، بيروت ١٩٦٣ .
صفحة ٢٦٢ .
- ١٨- سيد غازي : المصدر السابق، صفحة ١٩٥ .
- ١٩- ديوان ابن سهل الأندلسي، تحقيق د. إحسان عباس، بيروت ١٩٦٧ .
صفحة ٢٩٢ .
- ٢٠- لسان الدين بن الخطيب : جيش التوشيح، تحقيق هلال ناجي، تونس ١٩٦٧ .
صفحة ٩٤ .
- ٢١- ابن رشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ح ٢ .
بيروت ١٩٨١ . صفحة ١٢٤ .
- ٢٢- سيد غازي : المصدر السابق، الجزء الثاني، صفحة ٢٧٤-٢٧٦ .
- ٢٣- صلاح الدين الصفدي، المصدر السابق، صفحة ١٣٥ .
- 24- A.J. Greimas, J.Caurtes : Semiotica. Trad. Madrid 1982.
Pag 227.228.
- ٢٥- ميخائيل باختين : الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، القاهرة ١٩٨٧ .
صفحة ٦٥ .
- ٢٦- إحسان عباس، المصدر السابق، صفحة ٢٤٤ .
- 27- Kristeva, Julia. Semiotica. Trad. Madrid 1981. Pag 66.

- ملحق
- ٢٨- مارك أنجينو : فى أصول الخطاب النقدى الجديد، ترجمة أحمد المدينى، بغداد ١٩٨٧ . صفحة ١١١ .
- ٢٩- محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعرى، استراتيجية التناص، بيروت ١٩٨٥ صفحة ١٢٢ .
- ٣٠- ابن سناء الملك : فصوص الفصول وعقود العقول، مخطوط، نقلاً عن محمد زكريا عنانى، المصدر السابق، صفحة ٣٦ .
- 31- Garcia Gomez, Emilio : Les Jarchas Romances de la Serie Arabe Su marco. Madrid 1965. Pag 38.
- ٣٢- محمد زكريا عنانى، المصدر السابق، صفحة ٥٣ .
- ٣٣- سيد غازى : المصدر السابق، صفحة ٤٨٨ .
- ٣٤- صبرى حافظ : التناص وإشارات العمل الأدبى، "ألف" مجلة البلاغة المقارنة، القاهرة ربيع ١٩٨٤ . صفحة ٢٣ .
- ٣٥- صلاح الدين الصفدى : المصدر السابق، صفحة ١٢٦/١٣١ .
- ٣٦- كمال أبوديب : الشعرية، بيروت ١٩٨٧ صفحة ٤٠ .
- ٣٧- محى الدين بن عربى، نقلاً عن سيد غازى، المصدر السابق، صفحة ٣١٨ .

رؤية الآثار فى شعر شوقى

مراجعات فى خطاب النهضة(*)

كلما اقتربنا من نهاية القرن تكثف الشعور بالزمن، واحتدمت المراجعات العصبية لمسيرته، وتجلّى الإحساس بأننا نقرب من حافة خطيرة هي الحدّ المسنون الذى يقف مفصلياً بين عصرين، وكان ذلك يتمثل دائماً فى العصور القديمة على شكل نبوءات فاجعة بنهاية العالم وقرب القيامة، لكنه أخذ صورة أكثر عصرية فى مقولات سقوط الأيديولوجيا ونهاية التاريخ، واتسم لدينا على وجه الخصوص بشعور حادّ من التوتر والإحباط، وفشل مشروع النهضة فى التنوير وتحقيق أهداف الوحدة والتقدم.

لكن المقارنة النقدية لخطاب النهضة كما يتجلّى فى أعماق مكوناته الحميمة وأكثرها جماهيرية - يثبت لنا بطلان تلك الأحكام المتسارعة، التى تدين حركة التاريخ العربى وتنعى انكساراته لتوهما بوقوعه فى مستنقع آسن، يتخبط فيه على هامش الحضارة المعاصرة، إن لم يناصرها العداء السافر . فقد تم تكريس مصطلح النهضة ذاته والإجماع على مشروعيته منذ ما يربو على قرن من الزمان، وتعددت السبل لتحقيقه متمثلة فى عدد من المنظومات الفكرية والأيديولوجية، التى تعرض على محكّ الاختبار التاريخى فى الممارسة العملية، فتتضح نجاعة بعضها وقصور بعضها الآخر عن بلوغ الأهداف الاستراتيجية المنشودة، فحتى من يرفع شعار العودة للماضى يتذرّع لذلك بأنه سبيل النهضة والتقدم . ولم ينشأ الخلاف على هذا المصطلح إلا عندما أراد أن يفسح المجال لابنه ووريثه الطبيعى، وهو "الحدث" التى شابتها فى بعض الأوساط الأوروبية والعربية دلالات فارقة اختلف حولها الناس، ولا يزالون مختلفين.

فإذا اقتصرنا على تحليل بعض ملامح خطاب النهضة كما يتجلّى فى شعر شوقى مثلاً - أمكننا أن نضع الإطار الملائم للكشف عما أنجزه هذا الخطاب وأسسها من رؤية تقديمية لم تعد مجال انتكاس أو شكّ فى ضمير الثقافة العربية الحديثة. على

(*) منشورة فى كتاب "أشكال التخيل".

رؤية الآثار في شعر شوقي —
أن هذا الشعر لم يكن البانى الرئيسى لها بقدر ما كان المعبر الصريح عنها، فميزته تتمثل في شفافيته وقدرته على تمثل رأى العام والنطق بصوته أكثر من صناعته أو قيادته. ويتعين علينا حينئذ أن نطرح سؤالين أساسيين على عينة هذا الخطاب :

أولهما : ما هى منظومة القيم النهضوية الجديدة التى بشر بها وتبناها؟

وثانيهما : هل نجح فى ترسيخها وتحويلها إلى رؤية استراتيجية تحدد المسار الذى تتوجه إليه الثقافة العربية الحديثة؟

وبقدر ما نقيم القرائن الدالة من قلب الشعر ذاته والمتمثلة فى عدد من القصائد الناجعة فى التعبير الجمالى الراقى عن هذه الرؤية - فإن درجة ذيوها بين المتلقين وحظوتها فى أوساطهم، تُعدُّ برهاناً فنياً وسوسيلوجياً على تمثيلها للرأى العام الذى تساهم فى تكوينه وتحديد اتجاهه . فالشهرة بهذا المنظور ليست فعلاً عشوائياً يكتسبه المبدع بطريقة مجانية، وإنما هو مكافأة المجتمع لمن يقدر على تجسيد حلمه والتعبير عن رؤيته، وقد كانت "إمارة" شوقي للشعر انتخاباً ثقافياً لا يخضع لمؤامرات السلطة، كما كانت "عمادة" طه حسين من بعده للأدب العربى استمراراً لهذا المنظور، على ما بينهما من اختلاف يعكس مستجدات المرحلة التالية وانتقال بورتها من الشعر إلى الفكر النقديّ.

وحتى نعاين نماذج محددة من شعر شوقي النهضوى - نودُّ أن نشير بإيجاز إلى حقيقة تغيب عن بال الكثيرين وهم يتحدثون عن العقل العربى ومساحته وامتداداته، فلا يصبح بوسعهم قياس درجة نضجه أو قصوره ؛ إذ إنهم غالباً ما يقصدون بالعقل ما يتم فيه التفكير باللغة فحسب ليشمل منظومة الإنسانىات بفروعها المختلفة، أما أنواع التفكير الفنى بمواد أخرى سوى اللغة فلا تدخل عادة فى حسابهم . فإذا كان الشعر بمعناه العام الذى يشمل بقية الأشكال الأدبية من رواية ومسرح، يعتمد على التفكير باللغة - فإن الفنون الأخرى تصنع الفكر بمواد مخالفة؛ كالموسيقى بالأصوات والرقص بالجسم والرسم بالألوان والنحت والعمارة بالكتلة والمساحة، وحتى آخر العنقود فى أسرة الفنون وهى السينما التى تُعتبر فنُّ التفكير بالصور المتحركة . فمساحة العقل إذن لا بد أن تشمل هذه الفضاءات فى الإبداع الحضارى.

رؤية الآثار في شعر شوقي

وإذا كان الشعر في الوطن العربيّ أبا الفنون كلها، مثلما كان المسرح في الثقافة الغربية، فإنه كان أباً ديكتاتورياً، متسلطاً، لم يسمح لغيره من الفنون بالتنفس الحر والنمو المستقل، احتكر الميدان وأصر على القيام بجميع الأدوار، نفى السرد إلى هامش الحياة الثقافية، وطارد الملحمة إلى الأركان الشعبية، وتحالف مع السلطة ضد رعيته حرض الحكام على أبنائه حتى لا يعيش القصر إلا في القصيدة، ولا يتجلى الرسم إلا بالكلمات، ولا يعترف بالموسيقى ما لم تكن غناءً له وانبثاقاً منه، أصرّ على أن يكون "الديوان" الوحيد للعرب، فاضطهد إخوته الأشقاء، واستأثر بحنان أمه اللغة، وحاول أن يصبح كل شيء في تاريخ العائلة الفنية، أو لنقل على أقل تقدير إن العائلة قد تنازلت له عن ميراثها بأكمله واكتفت بمواقع هامشية، لهذا فإن خطاب النهضة يتجلى أولاً في اعتراف الشعر بمنظومة الفنون ورد الاعتبار إليها، وقد التقى في ذلك بلحظة تاريخية حاسمة، عندما استطاع العلم أن يقرأ طبقات الأرض، ويفك شفرة الآثار، ويُعيد بناء العمارة التاريخية؛ إذ إن هناك بُعْدَيْنِ أساسيين في جميع الآثار هما التاريخ والفن: فهي من ناحية علامة حضور الحضارات القديمة في قلب الواقع المعاصر، بحيث تعتبر ذاكرة المكان، ورحلة الماضي إلى الحاضر، لكنها من ناحية أخرى من أهم مظاهر عبقرية الإنسان في تحديدها للزمن وتطويعها للمادة وتحقيقها لعمليات الخلق والإبداع، فالآثار إذن تاريخ وفن، مما يجعل رؤية الشعر لها قراءةً في التاريخ ومطابقة الفن للفن.

ومنذ مائة عام تقريباً، على وجه التحديد سنة ١٨٩٤، ألقى شوقي في المؤتمر الشرقيّ الدوليّ الذي عقد في مدينة جنيف، مطولته التي اتخذت عنوان: "كبار الحوادث في وادي النيل" وفيها يتحدث لأول مرة عن حكمة التاريخ ودلالة الآثار وروعة الفنون، لكننا سنورد منها فحسب الأبيات القليلة التي يفخر فيها فن الشعر ويحتفي بفن العمارة حيث يقول:

قُلْ لِبَنِي بَنِي فَشَادِ فَعَالِي	لَمْ يَجْزُ مَصْرَ فِي الزَّمَانِ بِنَاءُ
لَيْسَ فِي الْمَمَكَنَاتِ أَنْ تَتَقَلَّ الْأَجْبَا	لِ شِمَاءَ، وَأَنْ تَتَالَ السَّمَاءُ
أَجْفَلَ الْجَنُّ عَنْ عَزَائِمِ فِرْعَوِ	ن وَدَانَتْ لِبَاسُهَا الْآنَاءُ

رؤية الآثار في شعر شوقي

شاد ما لم يشد زمان ولا أنشأ عصر ولا بنى بناء
هيكل تنثر الديانات فيه فهي والناس والقرون هباء
زعموا أنها دعائم شيدت بيد البغي ملؤها ظلماء
فأعذر الحاسدين فيها إذ لا موا فصعب على الحسود الثناء

ويلاحظ في القصيدة عموماً الطابع الجدلي في الدفاع الحضاري عن فكرة الحرية ونفي تهمة السُّخرة التي أشاعها اليونان عن سبل البناء العمراني في مصر. كما يلاحظ من جانب آخر انتقالُ الفخر إلى الأمة والتغنى بآياتها الفنية، وهذه نقلة كبرى في دائرة اهتمام الشعر.

غير أن بوسعنا أن نعتبر بزوغ الوعي التاريخي في خطاب النهضة هو البداية الحقيقية للعصر الحديث في الثقافة العربية، فقبل هذا العصر كان مفهوم الزمن يعتمد على نموذج الانحدار من الذروة إلى السفح، فالحركة تمضي إلى تدهور دائم، لأن العصور الذهبية هي الماضية والحاضر نزول إلى الأدنى، أما المستقبل فهو إطلال على الهاوية التي تمثلها القيامة بأشراطها المتداولة.

وقد كرست بعض الأحاديث التي نسبت للرسول لتأصيل هذا التصور في قوله: "أفضل العصور قرني ثم الذين يلونهم ثم الذين يلونهم"، ولو صح مثل هذا لحديث لكان مقصوراً على أمور الدين فحسب، أما أمور الدنيا والحياة فإن حركة الزمان فيها تتقدم بترامم الخبرة ونمو المعرفة. وقد جاءت نظريات التطور وبقاء الأصلح لتدعم الأسس العلمية في قلب هذا المنظور إلى الاتجاه العكسي، وكانت الفلسفة قد رسخت مبادئ الوعي التاريخي بالمراحل الكبرى للإنسانية على النمط التقدمي.

فعندما يأتي الشعر ليتغنى بالماضي الحضاري وأمجاده الزاهرة فإن من اليسير عليه أن ينزلق لمجاعة تصور العصور الماضية باعتبارها الذروة، وهنا نعتز على المحك الحقيقي لمدى تأصل الفكر الحديث في الخطاب الشعري، هل يقدم لنا منظوراً سليماً للتاريخ، أم يقع بسهولة في شرك الحنين للماضي لملاحظة تدهور الحاضر وانحطاطه؟ عندئذ نجد موقف شوقي بالغ التماسك والوضوح في

_____ رؤية الآثار في شعر شوقي _____
رؤيته للتاريخ وإيمانه بالتقدم الإنساني والحضارى وتبشيره بالمستقبل، دون أن يقع
فى "النوستالجيا" أو يخضع لوهم العصور الذهبية الغابرة.

على أن هذا الموقف لم يكن مما يُكتفى بتلخيصه فى بيت واحد من الشعر
السائر أو فى عدة أبيات، بل هو ماثوث يتخلل المساحة الكلية بنصوصه ويتوزع
على نسيجها بطريقة شعرية ؛ إذ إن تحريك هذا المنظور التاريخى ليأخذ وضعه
الصحيح لا يتم إلا عبر عدد كبير من الإشارات التى تنصب فى اتجاه واحد لتكون
نوع الرؤية . ويمكننا أن نلاحظ فى مجموع قصائد شوقي عن الآثار سريان هذه
الروح اللطيفة فى حديثه عن الزمن ومسار التاريخ وحكمته.

ولعل النموذج الفائق فى هذا الصدد يتمثل فى قصيدته عن أبى الهول التى
تتميز بما أراده لها الشاعر من إطار مسرحى حركى ؛ إذ أعدها خصيصاً لتلقى
فى مسرح الأركية عند افتتاحه، حيث يُرفع الستار عن تمثال أبى الهول يُناجيه
رجل بهذه القصيدة ومطلعها :

أبا الهول طال عليك العُصرُ	وبلغت فى الدهر أقصى العُمرُ
فيالدة الدهر لا الدهر شبُّ	ولا أنت جاوزت حدَّ الصغرُ
إلام ركوبك متن الرُّمال	لطي الأصيل وجوب السحرُ ؟
تسافر منتقلاً فى القرون	فأَيَّان تلقى غبار السفرُ ؟

وفىها يقدم شوقي بانوراما تاريخية موسعة للحضارة المصرية فى عهدها
المختلفة، لكنه يضع البؤرة فى الحاضر المتطلع للمستقبل، ويقوم بتشعير الموقف
بأدوات التصويرية البارعة عبر مجموعة من الأدوات الأسلوبية، من أبرزها تكرار
أدوات التشبيه الرؤيوية مثل "كان" فى قوله :

فعدت كأنك ذو الحبسَيْن	قطيع القيام سليب البصرُ
كأن الرُّمال على جانبك	وبين يديك ذنوب البشرُ
كأنك فيها لواء القضاء	على الأرض أو ديبان القدرُ
كأنك صاحب رمل يرى	خبايا الغيوب خلال السطرُ

رؤية الآثار فى شعر شوقى —
وعندما يتماها يجيبه رجل آخر بمقطع شعريّ على لسان أبى الهول الذى
يتحرك لينطق فى عصر نطق فيه كل شئ حتى الحجر، وكأنه يؤذن بذلك لما
سيجرى عليه برنامج الصوت والضوء، فيجيبه التمثال قائلاً :

نَجىَّ أبى الهول آن الأوانُ ودان الزمانُ ولان القدرُ
فما ظلمةُ اليأس صبح الرجاء، وهذا هو الفلقُ المنتظرُ

وعندئذ ينشق صدر التمثال عن فتى وفتاة، هما رمز المستقبل - ليتحدثا عن
نهضة اليوم التى ينبغى لها أن تفوق مجد الأمس :

اليومَ نسود بوادينا ونعيد محاسن ماضينا
ويشيد العزُّ بأيدينا وطنُ نفديه ويفدنا
سر التاريخ وعصره وسرير الدهر ومنبره
وجنان الخلد وكوثره وكفى الآباء رياحينا

فإذا استعرضنا قصائد شوقى عن أهم الآثار التى اكتشفت فى عصره، وهى
كنوز توت عنخ آمون - وجدنا السمة البارزة فيها تتركز فى ثلاثة أمور، هى التى
تمثل ملامح الخطاب النهضويّ عنده :

أولها : الإشادة بالعلم وما ينتجه من آثار عظمية فى الحضارة الحديثة،
أقربها هو تلك الكشوف ذاتها، وذلك فى مثل قوله :

درَجَت على الكنز القرون وأتت على الدنّ السنون
فى منزل كمحجب الغيب استسرَّ عن الظنون
حتى أتى العلم الجسور ففض خاتمة المصون
والعلم (بدرى) أحلَّ لأهله ما يصنعون
هتك الحجال على الحضارة والحدور على الفنون

— رؤية الآثار فى شعر شوقى —
 وثانيها : تمجيد الآثار ذاتها باعتبارها آياتٍ فنية وتاريخية تتجلى فيها عبقرية الإنسان وقدرته على صناعة الخلود وقهر الزمان، وهنا تسعف شوقى قدراته المبدعة فى تصوير الرسوم والنقوش والمعابد والقصور، واستحضار مظاهر الإبداع فى كل ذلك.

أما الملمح الثالث الذى يمثل بؤرة هذا الخطاب، فهو معارضة الدلالة الشائعة عن دور العبودية والسخره فى إقامة هذه الصروح بالتأكيد على قيمة الحرية ورفض زمان الفرد والديكتاتورية، فيقول فى إحدى هاتين القصيدتين :

إن الزمانَ وأهلَهُ فرغا من الفرد اللعين
 فإذا رأيت مشايخاً أو فتية لك ساجدين
 لاق الزمانَ تجذُهُمُ عن ركبه متخلفين
 هم فى الأواخر مولداً وعقولهم فى الأولين

ويصرخ فى نهاية القصيدة الأخرى صرخة الحرية والديمقراطية التى تعدُّ أبرز علامات النهضة، والمسة الأساسية فى الفكر الحديث قائلاً :

زمانُ الفرد يا فرعونُ ولّى ودالت دولة المتجبرينا
 وأصبحت الرعاة بكل أرض على حكم الرعية نازلينا

وبين منظومة العلم والفن والحرية، يبنى شوقى تصوّره عن دينامية النهضة وأسس التقدم وقيمة الإنسان فى العصر الحديث فى بقية قصائده، عن الآثار الفرعونية، الأخرى، مثل قصر أنس الوجود، وعن الآثار العربية التى تملأها وناجاها فى الأندلس، وعن الآثار الإنسانية التى شهدتها فى ما بقى من مظاهر الحضارة العثمانية الإسلامية أو الرومانية أو الإغريقية، لكنها فى جملتها لا تخرج عن هذا الإطار الفكرى، الذى يتأصل فيه خطاب النهضة ويصبح أنشودة سائرة على الألسن، ورؤية مجسدة لموقف الإنسان العربى الحديث فى تطلّعه لصناعة المستقبل.

حيوية الخطاب الشعري عند السياب(*)

كان الشاعر الألماني "هولدرلين" يقول : "إنَّ وظيفة الشعر هي تحويل العالم إلى كلمات، فالشعر يمتلك الواقع إذ يرسم الحدود التي تفصله عن فهمنا". وجاء فيلسوف الشعرية المعاصرة "هايدجر" ليضع لهذه المقولة العضوية صياغة فكرية عاتية : "إنَّ الشعر يؤسِّس للكائن بكلمات الفهم.. الشعر يهب الأسماء التي تخلق الكينونة وجوهر الأشياء. فهو ليس أى قول، ولكنه على وجه التحديد ذلك القول الذى يستطيع بطريقته الفطرية أن يخرج للنور، أى للوعى، كل ما تحاول اللغة اليومية أن تلتف حوله وترتّب عليه" (١).

امتلاك الشعر للواقع وخلقه للكونية عبر التسمية لا يتم من خلال الانزلاق على سطح المعطيات الحسية ولا اقتطاف زهرات الخارج المبتذلة بطريقة تختزل تجربة الوجود في بعد أحادي، وإنما يحدث فيما يبدو عندما يقوى الخطاب الشعري على الامتداد بجذوره من نسغ الحياة واسترجاع طاقته الفطرية في بعث ظواهرها. عندما يقوم بتشكيل وعينا عن طريق الفهم والشعور معاً، وينجح في استثارة مظاهر الحرارة والخصوبة في اللغة بالتنوع الثرى والحركية الطاغية. وهو بذلك يتسق مع التيار العام الجارف في الفن، فقد أفضى التحليل السوسولوجي المحدث لظواهره إلى ملاحظة كيفية تسرب هذه الحيوية إلى عروق الإبداع باعتبارها عاملاً جمالياً، وعودتها للظهور بكامل طاقتها في الفن المعاصر. فقد أعلن "هنرى مور" مثلاً : "لم يعد الجمال هدفاً لأعمال فى النحت.. فالعمل الفنى عندي ينبغى أن تتوفر له حيويته الخاصة.. إنه قد يتضمّن طاقة مكبوتة، حياة خاصة مكثفة بغض النظر عن الموضوع الذى يقدمه". والحيوية بهذا المعنى - كمصطلح فنى - بعيداً عن الفن الذى يقدم حيوات الكائنات من السطح، تعد رد فعل ضدّ الصلابة القاتلة، المتمثلة في جميع عمليات التكرار والمحاكاة، إنَّ الرّمز قد انتقل من يد الفنان إلى يد الكاهن والمعلم حتى استقرّ في يد الصانع الماهر، لكنه فقد نبضه الحيوى الأصيل المتدفّق من صنيع الفنان الخلاق، وأصبح عريقاً منظماً وتجارياً أيضاً. عندئذ فقد الفنان ثقته في جميع

(*) منشورة في كتاب "أساليب الشعرية المعاصرة".

Read, Herbert : Imagen E Idea. Trad : México 1975. Pag 12

(١) انظر .:

حيوية الخطاب الشعري عند السيّاب —————
الأعراف المثالية التي أبعدته عن منابع الحيويّة، وجعل يكافح لاسترداد هذه الخاصيّة . فإذا ما أدرك ذلك فقد استعاد ثقته في ذاته . وبهذا المعنى فإنّ الحيويّة في الفنّ تصبح تحدياً للعدميّة، وللأس الناجم عن الزخرف المثالي أو التقافي^(١).

وإذا كان الشعر الحرّ، كما سمّي في بدايته، أو شعر التفعيلة، كما اصطلح على تحديده فيما بعد، يمثّل حركة قامت منذ منتصف هذا القرن للعودة للمنابع الفطريّة في الشعريّة العربيّة، ضدّ الصلاصة العروضيّة والتشكيليّة في الدرجة الأولى، فإنّ السمة التعبيريّة الفارقة لبعض تجاربه الكبرى يمكن أن تتلخّص في بروز هذا الطابع الحيوي كعامل استراتيجي يحكم بقيّة العوامل الجماليّة والتقنيّة ويوجّه فعاليّتها. ويتبلور ذلك بشكل أخصّ في النسيج الأسلوبي لخطاب السيّاب، حيث يتحوّل العالم إلى كلمات تمتلك الواقع وتخلق الكينونة وهي تتحدّى العدم المتربّص بها. ولم يكن من قبيل الصدفة أن نجد الدراسات الناجحة التي توقّرت على الكشف عن تجربة السيّاب الشعريّة قد تذرّعت كلّها تقريباً بالمنهج التّاريخي، ويكفي أن نتذكّر منها أعمالاً باهرة مثل كتابات عيسى بلاطة وإحسان عبّاس وناجي علوش، وحتى تلك التي رفعت راية أخرى مثل بحوث على البطل المقارنة وعبدالكريم حسن البنيويّة وإيليا حاوي الجماليّة فإنّها لك تكفّ عن بحث التطابق بين وقائع الحياة وكلمات الشعر؛ واجتهدت في إعادة ربط الحبل السريّ الذي يصل بين مستويات الإشارة الشعريّة ومقابلها المشار إليه في الخارج حتى ليصل هذا الولع بعقد التطابق وإتمام القران إلى درجة إنكار "إمكانية الخلق" في خطاب السيّاب الشعري، فيعمد أحد نقّاده "البنيويين" إلى قراءة قصيدته السردية الجميلة "الأمّ والطفلة الضائعة" بطريقة معكوسة؛ بحيث تشير الأمّ إلى الشّاعر ذاته، والطفلة المفقودة إلى أمّه المتوفاة، ويعقد فصلاً مطوّلاً لتحقيق أسماء محبوباته وصفاتهنّ بطريقة مهما بغلت من التدقيق والتشويق إلّا أنّها ترتدّ بالبحث إلى نطاق المنزع التّاريخي الغالب^(٢).

ولاشكّ أنّ خطاب السيّاب الشعري ذاته يغري بتتبّع كيفية نموّ الوعي التّاريخي فيه، واعتباره وثيقة من الدرجة الأولى لوقائع حياته الشعوريّة والسياسيّة

(١) المصدر نفسه، ص ٤٠ .

(٢) انظر : عبدالكريم حسن : الموضوعيّة البنيويّة. دراسة في شعر السيّاب. بيروت ١٩٨٢ ص ٣٨٧ وما بعدها..

حيوية الخطاب الشعرة عند السياب
والإنسانية، فهو يستمدّ خواصه من فقرات تقلباته وصميم عالمه الداخلى المكشوف؛
فالعلاقة عنده بين الداخل والخارج لا تتناقص ولا تباعد، بل لا يعدو الخارج لديه
أن يكون مجرد "تخريج" مباشر للداخل الممتزج بدوره بمعطيات العالم من حوله.
فليس بوسع القراءة النقدية للسياب أن تعثر بسهولة على تلك المنطقة الفاصلة بين
حياة الشعر وشعرية الحياة . فخاصية "الصدق التعبيري" فى تمثيل الحياة تكاد
تطغى عنده على ما عداها، حتى يصبح بوسعنا أن نفهم بعق شكواه فى أواخر
حياته من أن فقر تجاربه الحيوية قد أدّى إلى نضوب معينه الشعري، إذ لم يعد فى
حياته المؤطرة بقيود المرض والروتين ما يثير شاعريته للكاتبه.

لكن هذا التوازي والتعلق المباشر بين حياة السياب وشعره لم يكن بمضى
فى خطّ مبسط مستقيم، فمغامراته التجريبية فى الشكل الشعري، وكنوزه الثقافية
التي كان يعثر عليها ويمتاز بمهارة منها، وخصوصية عالمه التخيلي وطول نفسه
الملحمي، كل ذلك كان يباعد بينه وبين الطابع الغنائى السهل المنبثق عن قرب
الشعر من أحداث الحياة، ويسارع بتجربته كى تكتسب قوامها المكثف المتجاوز
للحساسية العاطفية الشائعة ؛ حيث يكتمل لديه الوعي بموقف الإنسان المعاصر،
وتتضح عنه الخاصة الاستراتيجية المولدة لبقية الملاح فى هذا التشكيل الأسلوبى
هى الحيوية الجمالية، وهى التى تنتقل فنياً من مجال البليوجرافيا إلى نطاق البحث
فى شعرية الخطاب وآليات توليدها فإنّ بوسعنا أن نشير إلى أبرز المظاهر التى
تتجلى فيها هذه الخواص على رقعة النصّ السيابى دون أن يكون ذلك حصراً
مستعصياً، فنحمل منها ما يلى :

أولاً : تنوع المادّة الشعريّة فى مكوناتها اللغوية والموسيقية، بما يؤدى إلى
بروز المفارقات وتشكيل الألوان المتعددة المجسدة لثراء التجربة التعبيرية، وينفث
فيها روح الخلق ونكهة الحياة.

ثانياً : ديناميكية النصّ الشعري وقابليته القصوى لسرعة التنبين، وذلك
بتوظيف العناصر السردية وتشغيل عدد من التقنيات التعبيرية الحركية مثل
الترجيع والتناص والتنظيم المقطعى، بما يضبط حركية الخطاب الشعري.

ثالثاً : عفوية علميات الأسطرة والترميز الشعري الذى يتم داخل النصّ ذاته
وعلى مرأى من المتلقى، إذ يشترك فى تكوين الشفرة وفكّها، ويسهم بذلك فى
تشكيل النظام المجازى للنصّ واكتناه رؤيته.

ولا يخفى لدى من يتأمل جملة هذه المظاهر، وغيرها مما يتكشف في سياق البحث، علاقتها العضوية بموقع أسلوب السياب التعبيري الحيوي على سلم الدرجات الشعرية الذي اقترحه من قبل، وإن لم تلتزم بالتطابق النمطي بين مستويات التنظير والتطبيق، حفاظاً على حرّية التجريب المفتوح، ورعاية للمسافة الحيوية - أيضاً - اللازمة بين طرفي الخطاب النقدي والشعري.

حشد من الحيوانات :

بوسعنا أن نختبر أولاً مظهر التنوع اللغوي في مادة السياب الشعرية على المستوى المعجمي / الدلالي اعتماداً على مجموعة من الجداول والإحصائيات الأولية التي أجراها بعض الباحثين، وإن لم يتخذ المنظور الأسلوبى المحدد في رصدها، ولم يعن بتحديد نتائجها وقراءة أرقامها الإجمالية. لكن ميزة هذه الإجراءات أنها تمثل قاعدة بيانات أولية، تسمح بتكاثر النتائج المستخلصة منها طبقاً للمنهج المتبع ونوع القراءة النقدية بما يحقق درجة كافية من التراكم العلمى والمعرفى . ويتمثل التنوع اللغوي في خطاب السياب الشعري في الجانب الكمى والكيفي معاً ؛ أى في عدد الجذور اللغوية وشبكة العلاقات القائمة بينها وطبيعة اختيارها في حد ذاتها.

- فقد أثبت البحث التجريبي أن عدد الجذور اللغوية في شعر السياب يرتفع إلى ثلاثة آلاف جذر لغوي. ولما كان متوسط الكلمات المشتقة من كل جذر يبلغ عشر كلمات، فإن محصلة المعجم الكلى الذى يوظفه الشاعر تصل إلى ثلاثين ألف كلمة^(١). وعلى الرغم من أن أننا لا نملك حالياً جداول إحصائية مماثلة لأعمال الشعراء الآخرين تسمح بالمقارنة واستخلاص نسبة ارتفاع الحصيلة المعجمية لدى السياب، إلا أننا نستطيع أن نتوقع من الوجهة المبدئية اعتماداً على هذا الرقم الكبير فحسب مدى الثراء المعجمى عنده، إذا تذكرنا مثلاً حصيلة شاعر آخر معاصر هو نزار قبّاني التى لا تتجاوز عدة آلاف من الكلمات على أحسن تقدير. وتظل هذه السمة قابلة للتعديل بقدر توفر مزيد من قاعدة البيانات. أما شبكة العلاقات الدلالية القائمة بين هذه المادة المعجمية والمنكوّنة من أبنيتها البارزة فتتضح جزئياً من

(١) راجع : عبدالكريم حسن : المصدر السابق، ص ٣٣ وما بعدها.

حيوية الخطاب الشعرة عند السياب

خلال تتبّع الجذور اللغوية الثلاثة الأكثر دوراً وتردّداً في شعره، ومن نسبة تكرارها . وهى تقع في تشكيل ثلاثى يتضمّن ثنائىّة الموت/الحياة من جانب، ومعادلهما - سلباً وإيجاباً - وهو "الحب" من جانب آخر. فقد لوحظ أنّ مفردات "الحب" تكثر على حساب مفردات "الموت" وأنّ العكس صحيح. والنتيجة الأسلوبية التى نستخلصها من ذلك أنّ علينا أن نضمّ مفردات الحبّ للحياة ونقيم تقابلاً بينهما وبين الموت، الأمر الذى يرتفع بنسبة هذا الجانب الإيجابى فى الجدلية الكبرى ويسمح بتغليب على الوجه السلبى وهو الموت فى الدلالة الأخيرة.

ونعود إلى الأرقام فى مجموعها الذى تغفله الجداول لنجد أنّ جملة الجذور التى تدور حول حقل الموت الدلالى تبلغ (٢٥) جذراً تتكرّر فى خطاب السياب الشعري (٩١٧) مرّة . وأكثرها دوراً لديه هو الموت الذى يتردّد (٣٩٠) مرّة، يليه القبر (٢٠١) مرّة، ثمّ الردى (٦٥) مرّة . وتبلغ مجموعة الحبّ عشرة جذور فحسب تتكرّر (٥٧٧) مرّة، وأكثرها دوراً عنده كلمات الحبّ (٢٤٥) مرّة، والهوى (١٦٠) مرّة، والعشق (٤٧) مرّة، وتأتى مجموعة الحياة الدالية فى المرتبة الثالثة عددياً ؛ إذ تتضمّن ستة جذور تتكرّر فى مجموعها (٣٥٩) مرّة، أعلاها كلمة الحياة ذاتها حيث تتردّد (١٨٤) مرّة، تليها الولادة (٧٣) مرّة ثمّ العيش (٣٦) مرّة.

ونستطيع أن نبيّن نت هذا المسح اللغوى مدى التنوّع والتوازن فى معجم السياب الشعري، إلى جانب الثراء المشار إليه من قبل، فعدد مرّات تكرار مجموعة الحبّ والحياة يبلغ فى محصلته (٩٣٦) مرّة، فى مقابل مجموعة الموت التى تصل إلى (٩١٧). ومع أنّ هذه الأرقام لا يمكن أن تمدّنا بدلالات نهائية للعناصر المهيمنة على المعنى الكلى الشامل فى خطاب السياب الشعري يمكن ترجمتها فى معادلة رياضية حاسمة، إلّا أنّها تعتبر مؤشرات قويّة على وحدته وتنوّعه ومدى توازنه. إذ ينبغى كى نصل لهذا المعنى الكلى المهيمن أن ندخل فى حسابنا أيضاً "أوضاع التراكيب" وليس مجرد المفردات، وما يعترى هذه التراكيب من حالات النفس والإثبات تارة، وسوقها على سبيل الحقيقة أو المجاز تارة أخرى، الأمر الذى يدخل تعديلات جوهرية على دلالة تلك الأرقام الأولية، ويسهم فى تشكيل بنيتها الكلية. لكن تبقى حقيقة مبدئية لا سبيل إلى تبديلها وهى غلبة هذا المحور الدلالى المتمثّل فى ثلاثية الموت والحياة والحبّ وسيطرته على أسلوب السياب . ونحسب أنّ هذا المحور ذاته هو الذى يمثّل البؤرة الحيوية المستقطبة لبقية عناصره . فالذى يلحّ عليه

حيوية الخطاب الشعري عند السيّاب —————
 "هوس" الحديث عن الموت وخشيته ليس سوى مفتون بالحياة عاشق لها ومتفجع فيها. ومهما كان ذلك ناجماً فيما يبدو عن عذاباته المرضية وأسفاره الأيوبية إلا أنه يعطينا أولاً باعتباره الخاصية الممتلئة لأسلوبه الشعري والمجسدة لطابعه.

كما أن الالتفات إلى مجموعة دلالية أخرى ترتبط بالمجتمع وما يتعاوره من ظلم وثورة، تشتبك مع مفاهيم الموت والحب والحياة على الصعيد الجمعي، وتمثل في كثير من الأحيان بعدها المجازي في علمية الترميز الشعري، حيث كثيراً ما تكون الحبيبة هي الوطن أو الثورة المنشودة، ويكون الموت هو القمع والطغيان، كل ذلك قد يكشف عن مظاهر أخرى لهذه الحيوية الدلالية ذاتها، دون أن يسمح لنا بالوقوف عند حدّ "النتيجة الرقمية" وهي سيطرة موضوع "الموت" على خطاب السيّاب الشعري وصبغه بطابع عدمي يتمثل في "الإخفاق" كما ينتهي إلى ذلك الباحث نفسه^(١).

- وإذا كان قانون التنوّع والوحدة على المستوى اللغوي هو المهيمن على أسلوب السيّاب والمولد لطابع الحيوية فيه فإن ذلك يتكرّر بشكل آخر على مستوى البنية الإيقاعية لشعره.

ففي بحث إحصائي آخر عن المظاهر الإيقاعية لتجربة السيّاب^(٢) يتناول أعماله التي ارتضى إثباتها في دواوينه المنشورة خلال حياته، وتلك التي كان قد أهملها ونشرت في الجزء الثاني من ديوانه، يتبين أن مجموع قصائد السيّاب يبلغ (٢٠٢) قصيدة، منها (٨٣) قصيدة عمودية؛ أي بنسبة ٤١٪ تقريباً - وكان قد أسقط عدداً وفيراً منها - (١١٣) قصيدة تفعلية، أي بنسبة (٥٦٪) من المجموع تقريباً. كما أن هناك (٦) قصائد تجمع بين السطر والبيت، أي حوالي (٣٪) من شعره.

ويبلغ مجموع الأبيات العمودية من ناحية أخرى (٣٠٤٢) بيتاً بمتوسط قرابة (٣٦) بيتاً للقصيدة الواحدة. وجملة الأسطر في قصائد التفعية تصل إلى (٧٦٦٢)

(١) عبدالكريم حسن : المصدر السابق، ص ٣٢٥ وما بعدها. ونحن إذ نشيد بالجهد العلمي البارز الذي بذله الباحث ونختلف معه في النتائج المستقاة نتمنى أن ينشر في طبعات لاحقة الجداول التفصيلية للجنور اللغوية، الأمر الذي يتيح الفرصة لغيره أن يجري عليها قراءته الأسلوبية ويستخلص منها ما يراه ملائماً من نتائج تفسيرية.

(٢) انظر : سماح العجاوي : المظاهر الإيقاعية. لتجربة السيّاب. بحث للدراسات العليا بجامعة البحرين لم ينشر بعد بإشراف الدكتور علوي الهاشمي.

حيوية الخطاب الشعرة عند السياب —————
 سطرًا، أى بما يكاد يبلغ (٧٠) سطرًا للقصيدة الواحدة . فإذا لاحظنا أن البيت يتكوّن من شطرين بما يمكن أن يوازي نسبياً شطرين أدركنا تناسب الأطوال وتوازي بنية القصائد فى أشعار السياب العمودية والتفعيلية.

ومع أن هذا التنوع البارز فى النمط الإيقاعى للقصيدة لم يتوزّع بالتساوى على مراحل إنتاجه، بل بدأ عمودياً فى شعر البواكير الذى أسقط معظمه كما أشرنا من قبل، وخلص إلى صيغة التفعيلة طوال فورة إنتاجه الفنّى المعتد به، وانتهى فى بعض قصائده الأخير إلى نوع من المزوجة اليسيرة بين الشكلين كلون من التنوع الإيقاعى، وليس ردة عروضية كما يقول بعض الباحثين، مع كلّ ذلك فإن الملمح الرئيسى لهذا الإطار الكلى هو "تحفيز" النمط العروضى ؛ أى تحميلة دلالة متعدّدة ومتغيّرة بالكسر المنظم لشفرته المستقرّة فى العروض الخليلى، ومحاولة ربط التجربة الشعرية حيويّاً بهذا الإطار الموسيقى المتجدّد الذى يبحث عن علاقة تحفيزية تخترق جدار العرف المتكلس وتبث فيه نوعاً جديداً من الباعثية السببية الرابطة بين التجربة اللغوية والموسيقية.

وتأتى جداول الأوزان المستخدمة فى شعر السياب كمظهر آخر هام لهذا التنوّع الحيوى فى أبنيته الموسيقية. فقد وظّف جميع البحور الشائعة فى الشعر الحديث سواء كانت صافية أم ممزوجة، خلافاً لما حولت تنظيره والدعوة إليه رفيقته الشاعرة نازك الملائكة التى كانت ترى اقتصار شعر التفعيلة على البحور الصافية. لكنّ السياب تميّز ببعض الفوارق الاسلوبية الدالة فى هذا الصدد، الأمر الذى يجعل نسيجه الإيقاعى متفرداً ومتوازناً. فقد تبيّن أن أعلى البحور استخداماً عنده هو الكامل الذى تبلغ نسبته (٢٢,٢٪) من جملة قصائده، وهو يشبه فى ذلك غيره من الشعراء مع ارتفاع يسير، إذ أن معدل تكرار الكامل لدى الشعراء المحدثين يبلغ (١٨,٦٪). بيد أن البحر التالى عنده، وهو المتقارب الذى يبلغ (١٦,٨) فى نسبته المئوية، يعدّ ظاهرة فريدة فى الخارطة الإيقاعية، إذ أن نسبته لدى مجموعة شعراء جيلة لا تتجاوز (٣,٦٪)، الأمر الذى يشكّل علامة فارقة وهامة عنده . فإذا تذكّرنا ما يقال عن المتقارب باعتباره البحر الملحمى بامتياز؛ إذ نظم فيه الفردوسى شاهنامته، وتذكّرنا ما يقوله السياب عن نفسه باعتباره "شاعر ملحمة" أدركنا أن هذه النسبة ليست عشوائية، وأن لها ارتباطاً عميقاً بالإيقاع السريع

حيوية الخطاب الشعري عند السياب —————
 المتتالي للمنظومات المطوّلة وصبغتها الحيوية . وتأتى بعد ذلك لديه بحور ثلاثة متوازية هي البسيط والرجز والوافر بنسبة متعادلة تماماً (٩,٤٪)، وبقاربها الخفيف الذى يبلغ (٨,٤٪) ثم تأتى بحور الرمل والطويل والمتدارك بنسبة تقارب (٥٪)، ثم السريع والهزج بنسبة لا تصل إلى (٢٪) ويغيب عن شعره، كما هو الشأن فى الشعر المعاصر عموماً، بقية البحور الخليلية . وكما مزج السياب بين النموذج العمودى وقصيدة التفعيلة فإنه جرب أيضاً تعدّد البحور فى القصيدة الواحدة فى عدد غير قليل من أعماله يبلغ (١٤) قصيدة، وهذا لم يكن مسموحاً به من قبل. فإذا أضيف إلى ذلك تنوّع القافية المنتظم، فى شعره العمودى بطبيعة الحال، بنسبة كبيرة تجاوز نصفه كمياً، واستخدام معظم الحروف الشائعة فى القوافى العربية وفى مقدّماتها الرءاء والهمزة والباء والنون والذال والميم، فإنّ خاصية التنوّع فى عناصر الإيقاع والتوظيف النشط لجميع إمكاناتها تصبح هى السمة المهيمنة على إنتاجه. ولا يخفى أنّ شعر التفعيلة الذى لا تتكرّس فيه القافية بضرب لازب كقاعدة لازمة، ولا تغيب عن الانبثاق العفوى المدهش، يفسح مجالاً أكبر لتحفيزها عبر سوقها بأنساق مبتكرة غير منتظمة وأشكال متعدّدة تستجيب لطبيعة التنظيم المقطعى ولخواص الترجيع والربط فيه بقدر ما تحقّق من عوامل سببية متجددة مرتبطة بالبنية الكلية المرنة للنصّ وما يتفاعل داخلها من توزيعات إيقاعية دلالية.

بيد أنّ هذه الملاحظات التمهيدية المختزلة من فعالية التنوّع اللغوى والإيقاعى فى خطاب السياب، مهما كانت مستخلصة من البحث العلمى فى شعره، فإنّها بحاجة لمقاربة نصّية تضعنا مباشرة فى حضور دائرة الجذب الحقيقى لعالمه عندما يتحوّل إلى كلمات متنبّية، لا من قبيل الاستشهاد فليس الأمر بحاجة إلى برهان آخر، وإنّما فى سبيل المعاشة الجمالية الباحثة عن مشاركة المتلقّى فى علميات التدوّق والتأمّل فى الآن ذاته.

-وإذا كان الصمت هو الذى يسوّر النصّ، فإنّه لا يكتنف البيت الواحد فى الشعر الحديث، ولا يلتف بالمقطع الوحيد، وإنّما يدور حول القصيدة ويسيجها، حتّى إذا ما أدرجت فى ديوان، فإنّ القصيدة تظلّ هى الوحدة الصغرى فى البنية النصّية، بنظامها الإيقاعى، وبورثها الدلالية، وحركتها السردية والمنطقية. فلا

حيوية الخطاب الشعرة عند السياب

يمكننا أن نحدّد بنية ديوان يتجاهل أبنية وحداته في مستوياتها وتعالقاتها العديدة، كما لا يمكننا أن نقفز على أشلاء الموضوعات، متوهّمين أنها ركام يحتاج لنا كي نعيد ترتيبه، إذ إنّ ما يقوله هذا النظام النثرى سختلف جوهرياً عما قالته أنساق الشعر في نظمها الحقيقية. ومن ثمّ فإنّ الحدّ الأدنى للمقاربة النصيّة ينبغي أن يتكئ على القصيدة ويشير إليها، حتّى إذا جرؤ على اجترائها بدعوى أنها تظّل هناك متمتعة بوجودها التامّ في الديوان فإنّ مفارقة الحضور والغياب تظّل هي الحاسمة في لعبة التحليل؛ إذ أنها تحدّد مسافة التطابق بين القصد والفهم وما يقوم بينهما من فضاء نصّي هو الذي يشير إلى الحدود التي تفصل النصّ عن فهمنا لواقعه ولواقعه الحياة التي أنتجته كما قال لنا "هولدرلين".

غريب على الخليج :

وسنقف عفويّاً عند أول قصيدة تستهلّ مجموعة "أنشودة المطر" التي تعدّ بداية المرحلة الشعرية الناضجة لدى السياب، بعد أن تحظى عتبة ما يوصف دائماً بأنه محاولات الرومانسية في شعر البواكير وأزهاره وأساطيره وأعاصيره، إذا اكتملت حينئذ ملامح أسلوبه الشعري وبرزت خاصائصه . إنها قصيدة "غريب على الخليج" التي أصبحت من الشجن، بأثر رجعي الآن، إذ كان قد كتبها خلال رحلته الأولى الهاربة إلى الكويت عام ١٩٥٣، دون أن يعرف أنّه سيعود لتتكرّس غربته فيها ويموت على أرضها بعد ذلك.

ونلاحظ مبدئياً أنّ الخيط السردى المباشر للوقائع الحسية هو الذي يشكّل قوام النصّ، لكنّه لا يلبث أن يصبح مجرد منطلق لاستكناه الدواخل التي تفعل فعلها في تمثيل الرؤية الشعرية وتوجيه حركتها الشعورية :

الريّح تلهث بالهجيرة، كالجنّام، على الأصيل

وعلى القلوع تظّل تطوى أو تتشرّ للرحيل

زحم الخليج بهنّ مكتدحون جواًبو بحار

من كلّ حافٍ، نصف عارى.

وعلى الرّمال، على الخليج

حيوية الخطاب الشعري عند السياب

جلس الغريب يسرّح البصر المحير في الخليج

ويهد أعمدة الضياء بما يصعد من نشيج

"أعلى من العباب يهدر رغوّه ومن الضجيج

صوت تفجّر في قرارة نفسيّ التّكلى: عراق

كالمذّ يصعد، كالسّحابة، كالدّموع إلى العيون

الريّح تصرخ بي: عراق

والموج يعول بي: عراق، عراق، ليس سوى عراق

البحر أوسع ما يكون وأنت أبعد ما تكون

والبحر دونك يا عراق

ولنحاول أن نصرف وعينا عن ملاحقة هذا الإيقاع النادب للعراق على شواطئ الكويت، فلنسا نريد أن نجرى قراءة سياسيّة لشعر النبوءة السيّابي، بل نبغى الالتفات إلى المعالم الأسلوبية، فنلاحظ أنّه لم يكد يتحدّث عن نفسه بصيغة الغائب ليحدّد منظور الرّصد للمشهد في عبارة "جلس الغريب" حتّى يبادر بعد شطرين فحسب بالقفز إلى ضمير المتكلّم "صوت تفجّر في قرارة نفسيّ التّكلى"، لأنّه شاعر تعبيرى مفعم بالحرارة الغنائية، وتوّالت لديه أدوات التشبيه وحروف اسم الوطن التي تعنصر دلاليّاً وموسيقياً كي تحدّد الموقف والتجربة بشكل سرديّ. على أنّ الشاعر هنا لا يكفّ عن استخدام تقنيّات التعبير الرومانسيّة المعهودة، فمفردات الطبيعة هي بدائله ومواد تصويره، فالريّح تلهث مثل جيشانه، والقلوع تطوى وتتشّر كأنّها وجيب ضلوعه، لكنّه - وعليّنا أن نهتمّ بذلك - لم يعد متقدّماً متوحداً كما كان أسلافه الذين انسلخ عنهم، فوعيه بالآخرين أخذ يزحم المشهد من حوله، إنهم "مكتدحون؛ من كلّ حافٍ نصف عارى" وكأنّ ضرورة الشعر قد مثّلت ضرورة العيش فأضافت إلى العرى ياء تسرّ مؤخرته، ويسرّح الشاعر البصر من حوله فلا يرتدّ إليه كليلاً، وإنّما يوشك أن "يهدّ" أعمدة النّور بنشيجه. هنا نلاحظ طغيان "العاطفيّة الصارخة" على خطابه، فالمدرسة السابقة مباشرة عليه كانت خطابيّة غنائية، وهو لا يزال يمتح من معيّناتها حتّى يكشف أدواته الخاصّة. حينئذ

حيوية الخطاب الشعرة عند السياب

يأخذ اسم "العراق" في التفجّر الصوتي بقرار عميق ينشره الموج في أصداء متتالية تعكس درجة عالية من التفاعل الزاخر بين الإيقاع النفسى والصوتى على أساس فكرة المحاكاة . هنا نلمس تقنيّة خاصّة سوف تمتدّ طويلاً في شعر السياب، إذ تتجسّد في تلاحق الصيغ وتجاوب الأصداء لتصعيد التمثيل النفسى حتّى بلوغ ذروة يمكن أن نطلق عليها لحظة "الاستغراق والنشوة". فالكلمات هنا لا تنهض شعرياً بما تدلّ عليه فحسب؛ إذ إنّ المسافة بين الدالّ والمدلول قصيرة؛ الأسماء تشير إلى مسمياتها الحقيقيّة دون ترميز أو تعميم؛ بيد أنها تلتحم في بنية تركيبية وصوتية متصاعدة تكسر الفواصل بين الداخل والخارج، وتضع المتلقّى في حالة التوتر الجمالى المسنون، الناجم عن متابعة هذه الحركيّة والإسهام فيها. وتقوم مفارقة التقارب النفسى الشديد من الوطن، مع البعد المكاني عنه بتوليد حسّ عارم بالغربة واليأس والانقطاع، تشحذه العبارة التّاريخيّة المشحونة "البحر دونك" لما تستحضره - ربّما بطريقة لا واعية - فى الوجدان العربى من نظريتها الشهيرة "البحر أمامكم". وعندئذ ينتقل - فيما يبدو - إلى مقطع آخر، دون أن يترك فراغاً يحدّد به هذا التوزيع كما يفعل فى كثير من الأحيان.

ولعلّ الانهمار النفسى، واستمرار المنادى : العراق، وعلاقة الزّمن القريب بين اللحظة الحاضرة والماضية، لعلّ كلّ ذلك هو الذى يسمح فواصل القول الشعرى ويدمج مقاطع الخطاب، دون أن يكفّ النمط السردى عن تحديدها، خاصّة بالاعتماد على توزيع وحدات الزّمن.

بالأمس حين مررت بالمقهى سمعتك يا عراق..

وكنيت دورة أسطوانه.

هى دورة الأفلاك من عمرى، تكوّر لى زمانه

فى لحظتين من الزمان، وإن تكن فقدت مكانه.

هى وجه أمى فى الظلام

وصوتها يتزلقان مع الرّوى حتّى أنام.

وهى النخيل أخاف منه إذا ادلهمّ مع الغروب

حيوية الخطاب الشعري عند السياب —————
فاكتظّ بالأشباح تخطف كلّ طفل لا يؤوبُ

من الدروب !

وهي المفليّة العجوز وما توشوش عن "حزام"

وكيف شقّ القبر عنه أمام "عفراء" الجميله.

فاحتازها إلّا جديله.

الحادثة الحسيّة التي يرويها عن مروره بالمقهى، وسماعه الأسطوانة التي حملت له العراق، لم تلبث أن تحوّلت من واقعة خارجيّة إلى موقعها الشعري؛ إذ أسلمته إلى تيّار وعيه فتدفّقت مشاعره، وتكوّر له عمره في لحظتين : إحداهما موغلة في القدم؛ عند حلم الطّفولة ورؤى الصبا المبكر بكلّ عناصره وشخصه، أمّا اللّحظة الثانية فهي الحاضرة الغائبة التي تقع في مقابل الأشباح وقصص الحبّ ورفيقة الصبا وأحاديث العمّة وبقية ما سيثلو ذلك . هنا تنفرج المسافة قليلاً في فضاء الخطاب الشعري لتتسع لطرف يسير من الرؤية؛ حيث تعمر بالعناصر المتنوّعة الغنية بالأصوات والأشباح والحكايات. ولكن عمليّة التخيل التي تنزلق من دورة الأسطوانة كي تعمّد إلى دورة فلك العمر عبر التتابع بين الدوريتين، لا تلبث أن تصنع من اللّحظة الآنيّة شرنقة تنسج خيط الماضي الحريري وتعيد استحضاره، حينئذ تضيف إيقاع الزّمن إلى الإيقاع الصائت في البنية الموسيقيّة، وتنفث في المشهد عناصر تشكيّليّة عديدة منتزعة من صميم الوعي وحميميّة الذكرى. لكن دون أن تتحوّل تلك العناصر إلى شيء آخر؛ إلى رمز لدلالات كونيّة أعظم مثلاً. فوجه الأم لا يدلّ إلّا على ذاته، أشباح النخيل التي تتخطف الأطفال هي نفسها فحسب. وشوشة القصص القديمة التي تردّها المفليّة العجوز لا تحتمل تأويلاً بعيداً عن منطوقها.

هذا هو النهج التعبيري المباشر مهما كان مفعماً بالحيوية، فالعناصر تتعدّد فيه دون أن تتمدّد أو تتحوّل . تكون منظومة شاملة متماسكة ذات دلالة وحيدة لا تختلف حولها القراءات ولا تسمح بتعدّد الاجتهادات. إنّه يروي "بأمانة" ما حدث، لا يكاد يخلق شيئاً، ومن ثمّ فإنّه يظلّ ذاتيّاً مهما استخدم من عناصر السرد

حبيوة الخطاب الشعرة عند السياب

والقص، لا يقوى على إقامة أصوات أخرى تتوأس عالمه المتماشك. لا يبعد قيد أنملة عن تجربته الشخصية ولا يمضى ممعناً فى تمثّل الآخر التابع خلف ضمير المتكلم. إنّه يثيرنا ويمتّعنا جماليّاً بقدر ما يصدق فى تمثيل حالاته وإتقان محاكباته، الأمر الذى ينجح فى دفعنا لاستحضارها وإعادة إنتاجها بما يقابلها فى طفولتها. هذه النظائر المشعة للتجربة المسرودة تمثّل الفضاء الحاف الوحيد بالنص، فتتمدّد الذكريات بارتياح على صفحته دون كثافة أو تكدّس؛ إنّها ترى فى اتّساق طبيعى منغوم :

زهراء، أنت .. أتذكرين

تتورنا الوهاج تزحمه أكفّ المصطلين؟

وحديث عمّى الخفيض عن الملوك الغابرين؟

ووراء باب كالقضاء

قد أوصدته على النساء

أيد تطاع بما تشاء، لأنّها أيدى رجال

كان الرّجال يُعزّبدون ويسمرون بلا كلال.

أفتذكرين؟ أتذكرين؟

سعداء كنّا قانعين

بذلك القصص الحزين، لأنّه قصص النساء

حشد من الحيوانات والأزمان، كنّا عنفوانه

كنّا مداريه الذين (انداح) بينهما، كيانه

أفليس ذاك سوى هباء؟

حلم ودورة أسطوانه؟

إن كان هذا كلّ ما يبقى فأين هو العزاء؟

حيوية الخطاب الشعري عند السيّاب ———
نحن هنا حيال حركة ثالثة تصل بها القصيدة إلى ذروتها الغنائية التعبيرية. وهى تستهلّ بنداء اسم "زهراء" ويبدو طبقاً لمؤرّخى السيّاب أنّه اسم مستعار لرفيقة صباه، يكتّى به عن "وفيقه" بنت عمّة، ولعلّ صحبته لها ولغيرها من الأطفال، واندماجه فى صفّ ضعاف البيت مع النساء قد وضعاه فى هذا الموقف الذى يبدو للوهلة الأولى خارجاً عن الإطار العام للقصيدة التى تستحضر ماضى الطفولة بأكبر قدر من التحنان؛ إذ يشير إلى صلابة عالم الرّجال المنهمكين فى سمرهم وعربدتهم، فى مقابل عالم الطفولة والإناث المستضعفين، لكن هذا التقابل ذاته يعزّز التماسك الدلالي للنصّ، بما يبرزه من خصوصيّة المجتمع العراقى الذكورى وانشطاره على هذا النسق . ويظل انحياز الشّاعر "الرّجل" الآن لهذه الطفولة الأنثويّة هو الذى يمثّل ثنائيّة الأمّ / الأبّ فى خطاب السيّاب الشعري بتغليب أحد طرفيها. لكنّ البؤرة الدلاليّة المكثّفة والجامعة لخيوط النصّ التى تسمح لنا باعتبارها أبرز نقطة فى هذا التّيّار الغنائى المعبرّ هى تلك التى تتركّز فى عبارة "حشد من الحيوانات" لتبلغ أوج عنفوانها فى تمثيل كيان متوحّد من صورة الذات وهى مسكونة بأنس الرفقة الحانية. وإذ تمضى بقيّة القصيدة فى رحلة التماهى بين الوطن والحبّية، وبين الذات فى صميم كينونتها وبين اسم هذا الوطن، فإنّ ذلّ الغربة وضعفها لا يلبث أن يسفر بشكل حادّ عن بروز عنصر المال وتضخيم دوره فى تحديد مصائر الرّجال . وتنتهى القصيدة بحسرة ملّاعة، وانتظار - دون جدوى - للرّياح وللقلوع التى هبّت فى مطلعها.

ويبدو أنّ النموذج السردى الغالب على هذا النصّ هو الذى أتاح للشاعر استجماع العناصر الشّتيّة من صور الحاضر وذكريات الماضى ونسجها فى اتساق وعفويّة، بقدر واضح من الشّفافيّة والتماسك والتوازن، بحيث تصبح فى تقديمها لهذا الحشد من الحيوانات تحقيقاً شعرياً للسمات الأسلوبية فى ظواهر التنوّع اللّغوى والموسيقى، ويتّضح من الخاصيّة المميّزة لهذا الأسلوب التعبيري فى جملته، وللحيوى منه بالذات، أنّ المثلّقى لا يجد صعوبة فى تجميع الأشّات فى محور دلالى واحد، لأنّ فورة المشاعر ووحدة الاتجاه العاطفى وبروز التوافق بين الموقف الشعري وأدوات التعبير، كل ذلك يصل بالتّيّار الغنائى إلى تحقيق استراتيجية تناوب العناصر مع انسجامها وتعدّدها مع وحدتها، وقدرتها على تنظيم وحدة إيقاعيّة شاملة كمظهر جمالى مهيمن على جميع وحدات النصّ.

حركية الترجيع والإنشاء :

يوظف السياب عدداً من التقنيات التعبيرية اللافتة التي تصبغ شعره بصبغة ديناميكية مدهشة، تتجاوز الإطار الذاتي المحدود لتلتحم بالتجربة الشاملة للإنسان في تقلباته وعذابه الوجودية والاجتماعية. ولأنه كان واعياً بهذا الطابع المميز لشعره، ومخالفته للتراث الرومانسي المباشر الذي كان يتكئ عليه في الأدب العربي المعاصر له، خاصة عند على محمود طه الذي افتتن به مع نازك الملائكة، فقد أراد السياب أن يعلن تجاوزه لحدود هذا الطابع الغنائي، وطموحه في أن يحقق مستوى أرقى وأشمل في إبداعه، فيبادر إلى تحديد أسلوبه الشعري قائلاً - كما ينقل عنه مؤرخوه - "لست شاعراً غنائياً، ولكنني شاعر ملحمة وقصيدة طويلة".

ولاشك أن محاولات الأولى في كتابه المطولات التي فقد بعضها، واحتفظ بشذرات من بعضها الآخر متوزعة على عدد من القصائد، تستجيب بالفعل لنزوع سردي واضح مرتبط بالروح الملحمي البطولي، تعززه طريقته المنتظمة في هيكليته نصوصه طبقاً لأنساق مقطعية مرقمة ومتوازية. لكن مصطلح "الملحمة" الذي ابتعث في العصر الحديث مقترناً بصبغة أدبية مسيحية عند كل من "إليوت" و"سيتويل" الذين ما فتئ السياب يعلن استجابته العميقة لشعرهما من جانب، كما اقترن بطابع أيديولوجي ملتزم عند الواقعيين الاشتراكيين - خاصة منذ تجارب بريخت في المسرح الملحمي من جانب آخر، هذا المصطلح لا يمثل مركز الثقل الاستراتيجي في خطاب السياب الشعري، ولا البؤرة التي تنفزع عنها تقنياته التعبيرية، وإن كان يتماس معها في بعض الأحيان كما رأينا عند تحليل أبنيته الإيقاعية. وربما كان لإحياء كلمة "الملحمة" في الوجدان العربي، وما تشير إليه من بطولات كبرى في الصراعات التاريخية الدامية، والمواقف الفذة التي يتخذها عظماء الفنانين تدخل في تطلع السياب لأن يكون ملحماً بدوره. فإذا تسائلنا عن أبرز مظاهر الحركية المتحققة في خطاب السياب الشعري وجدنا أنها متعددة ومتداخلة، وأن بوسعنا أن نشير إلى عدد منها :

- الترجيع

- الإنشاء

حيوية الخطاب الشعري عند السياب

- التناص

- الأسطورة

- الترميز

وكان علينا أن نبحث عن نماذج شعرية محدودة الطول تتجلى فيها هذه التقنيات، باعتبارها مكونات البنية النصية المشعة في بقية عناصرها المتشابهة، وأن نلاحظ دائماً تداخلها البنيوي في تكوين نسيج التعبير.

فعمليات الترجيع مثلاً لا تقتصر على مستوى الإيقاعات الصوتية، عندما يعتصر السياب [كان هذا الفعل من مفضلياته] ما في الكلمات والجمل من طاقات موسيقية يأخذ في توزيعها وتنميتها وتمثيل تلاشيها وتآكلها على طريقة المحاكاة ليفجر مكوناتها السحرية، مثل "بابا" في قصيدة "مرحى غيلان" و "مطر" في "أنشودة المطر" و "جيكور" في أغانيه ومراثيه العديدة، وكذلك "هياي، كونغاي، كونغاي" في قصيدة "من رؤيا فوكاي" وغيرها من عشرات الأعمال التي تركز على محور صوتي يمثل ترجميعه بشكل منتظم البؤرة الإيقاعية والدلالية للنص. كما أن هذا الترجيع يتجسد أيضاً في بعض الأبنية الصرفية للكلمات التي تدل على المحاكاة، وهي الأفعال المضغفة ثلاثياً ورباعياً مثل "سج" و "تث" و "ضعضع" و "عضعض"، وقد لوحظ أن استخدامهما عند السياب قد اتسم بالتكاثر بدءاً بديوانه "أنشودة المطر"، وقدم أحد الباحثين^(١) جدولاً مفصلاً لها في دواوين السياب، وجملتها - طبقاً لما ورد عنده - تبلغ ٢٨ فعلاً مضغفاً تكرر بما يربو على ١٥٠ مرة. ويربطها الباحث بمراحل حياته المختلفة؛ إذ تعبّر في تقديره عن "احتدام الصراع السياسي والاجتماعي" في الشطر الأول من عمره، وعن "احتراق الجسد النحيل عند مرضه". وأحسب أننا بحاجة إلى تحقيق الظاهرة أسلوبياً أولاً؛ أي التأكد من ارتفاع نسبة هذه الصيغ في شعر السياب عنها لدى غيره، فإذا ثبت ذلك بالبحث المقارن، وظنى أنه قد يثبت، فإن التفسير الملائم حينئذ ينبغي أن يتعلق بطبيعة النسيج اللغوي والاتجاهات الأسلوبية الغالبة في شعر السياب، بدلاً من هذه القفزة النوعية الضخمة التي تربط بين ظواهر غير متجانسة مثل وقائع الحياة وصيغ الكلمات؛ خاصة عندما تتناقض هذه الوقائع وتظل الصيغ هي ذاتها في كل

(١) انظر : عبدالكريم حسن : المصدر السابق ص ٤٦/٤١ .

حيوية الخطاب الشعرية عند السياب
الأحوال. وكما يتمثل الترجيع على المستوى الصوتي والصرفي فإنه قد يمتدّ ليشمل بعض النماذج النحوية المتداخلة مع الترنيمات الصوتية المؤلفة لها، ولناخذ نموذجاً لذلك قصيدة السياب الشهيرة "النهر والموت" التي يقول مطلعها :

بويب ..

بويب ..

أجراس برج ضاع في قرارة البحر.

الماء في الجرار، والغروب في الشجر

وتتضح الجرار أجراساً من المطر

بلورها يذوب في أنين

"بويب .. يا بويب"

فيدلهم في دمي حنين

إليك يا بويب،

يا نهرى الحزين كالْمَطَر.

فكلمة "بويب" التي تتكرر في تفعالية متأكلة، في المطلع والوسط البؤري الذائب وقبيل نهاية المقطع، تمثل رقية سحرية يحدّد نطقها ما يناط بها من تعاويذ إيقاعية، بحيث يتمّ تحفيز الطبيعة الصامتة لاسم النهر عن طريق المحاكاة واستثمار صيغته المصغرة لابتعاث حروفه حتى تعود للتصويت والدقّ في عملية الإسناد النحوية الأولى "بويب.. بويب.. أجراس برج". لكن هذا الدقّ الناعم الذي يولد يكاد متلاشياً ضائعاً في قرارة البحر يبدو مثل البرج اللامرئى الذي ينبعث منه، هنا تتمّ دلاليّاً بداية "أسطورة" الاسم وربطه بالأعراق الميثولوجية، ويلعب الترجيع الصوتي دوراً هاماً في هذه الأسطورة، حيث يتحوّل النهر الريفى الصغير، باسمه الطّريف، إلى نموذج مفعم بالدلالة التي لا يكاد الرّمز العادى يطيقها. ففيه تختمر رؤى الحياة والموت، وتتمثّل قوى الإخصاب والطفولة، والوجود والعدم، بحيث نراه يفيض بالمعنى بأكثر ممّا يتدفّق بالماء.

حيوية الخطاب الشعري عند السياب —————
ثم تأتي المتوازيات النحوية في الجملة الثانية من المقطع :

الماء في الجرار، والغروب في الشجر

لتحدّد مناط الشعريّة في التركيب. فبالرّغم من شكلها التقريرى الذى يخلو فى ظاهره من آليات التصوير، فإنّ تحويل الماء من النّهر إلى الجرار، وامتلأ الشجر خاصّة "بسائل" الغروب، عبر "فى" الظرفيّة وعن طريق التوزيع المتماثل الذى تقوم به "واو" العطف، كلّ هذا يوقظ لدى المتلقّى شعوراً جديداً بالأشياء، يتولّد عند إدراك هذه النسبة اليسيرة من الانحراف التركيبى، لكنّها كافية لخلق درجة عالية من التوتّر الجمالى. وعندما تتضح الجرار "أجراًساً" من المطر، فإنّ هذه المفعوليّة تعزّز الانحراف وتصل بالتركيب إلى درجة السخونة الشعريّة اللاّزمة. ويقوم ترجيع اسم النّهر مرّة أخرى بدور الناقل للمشهد الخارجى إلى عامل الشاعر الباطنى، حيث يتّضعف حسّ الشاعر بتضاعف الفعل "يدلهم" وصبّه المتكاثف للحنين فى دمه حتّى يمتزج به ويتّصل سائله بماء المساء المقدّس الحزين.

وتفتتح صيغة تعبيرية جارفة وحارقة، مكوّنة من فعل الرّغبة الحانى : "أودّ" + "لو" الشرطيّة سلسلة من مظاهر التّحنان يتمّ ترجيعها عدّة مرّات فى المقطع التالى يمكن أن تستصفى هكذا :

- أودّ لو عدوت فى الظلام
- أودّ لو أطلّ من أسرة التلال
- أودّ لو أخوض فيك، أتبع القمر
- أودّ لو غرقت فيك، ألقت المحار

فتتصاعد عمليّة التماهى مع النّهر الذى يطفح بمفارقة الجمع بين الموت والحياة فى نفثة واحدة، وترتفع فى الوقت ذاته شحنته الدلالية لتعلو على مستوى الرّمز مشارفة أفق الأسطورة . ويتحوّل "بويب" هذا من جدول متواضع عند قرية "جيكور" بريف البصرة، إلى بؤرة مكتنفة بأمواج الدلالات الشعريّة والكونيّة، وهو يقف فى مقابلة الشاعر الذى يخاطبه مقدّماً له طقوس المودة وشعائر التقديس.

حيوية الخطاب الشعرة عند السياب
وحين يتابع خطاب النهر فى المقطع الثانى من القصيدة، تتحول الأجراس
إلى نداء الدم فى العروق، وتبرز إرادة البطولة عاتية فى خطاب السياب :

أودّ لو عدوت أعضد المكافحين

أشدّ قبضتّى ثمّ أصفع القدر

أودّ لو غرقت فى دمي إلى القرار،

لأحمل العبء مع البشر

وأبعث الحياة، إنّ موتى انتصار

هنا لا يمكن أن يفيد حساب المفدرات "رقميّاً" لتغليب جانب الموت على هذه
الإرادة القصوى للحياة؛ حيث ينبثق "البعث" من الجدلية التى تنتصر للوجود على
العدم بقدر ما تتجح تقنية الترجيع فى تحقيق درجة عليا من الشعرية. بيد أن حيوية
السياب الشعرية لا تمتاح من مصدر واحد، ولا ترتكز على نموذج مكرور؛ إذ إنّ
مثل هذا النموذج لا يلبث أن يصبح آلياً جامداً إن لم تتخلله انتقالات تهزّه وتعيد
المتلقى إلى الإحساس النشط بفاعليته.

وإذا كان الشعر هو الذى يعيد للغة طابعها الباعثى المحفز عندما يبيث فى
الكلمات روح الأشياء، ويجعل الأسماء سببية، ويربط بين الصّوت والدلالة، متجاوزاً،
لاعتباطية المصمّنة، فينفخ فى أشكال اللّغة حتّى تغدو مسكونة بالحركة والحيوية، فإنّ
بعض مقاطع السياب تعتمد إلى تفجير هذه الحيوية عبر الاستخدام المتوالى للصيغ
الإنشائية من نداء وأمر واستفهام وتعجب بنسبة تفوق - فيما يبدو - مثيلاتها فى خطاب
الشعر المعتاد. عندئذ تلعب الصيغ النحوية ومعدّلات تكرارها وترجييعها دوراً أساسياً
فى حركية هذا الأسلوب. ولنرقب ذلك مثلاً فى القصيدة العاشرة من مجموعة "سفر
أيوب" التى يتضمّنها ديوان "منزل الأقبان" حيث تمضى هكذا :

يا غيمة فى أوّل الصباح

تعربد الرّياح

من حولها، تنتف من خيوطها، تطير

حيوية الخطاب الشعري عند السياب —————

بها إلى سماوة تجوع للحريز.

سينطوى الجناح،

ستنتف الرياح ريشه مع الغروب،

يا غيمة ما أمطرت تذوب.

لكن يا ترى إلآم تشير هذه الغيمة المنداة الباكرة، وقد أخذت الرّيح تتوشها
حتّى ليتهددها الذوبان قبل أن تمطر؟ وهذا الجوع للخيوط الحريرية المتناثرة
يتربّص بها عبر مجموعة من الأفعال المتتالية "تعربد، تنتف، تطير، تنطوى،
تذوب" بشكل يدفع الخطاب إلى انقلاب فجائي تحلّ فيه صيغة الأمر محلّ النداء :

فأبرقى وأرعدى وأرسلى المطر

ومزقى ذوائب الشجر

وأغرقى السهوب

وأحرقى الثمر.

سترجنّ بعدك السنايل الثقاب بالحبوب

وتقطف الورود والأقاخ

صبية يؤجّ في وجنتها الجنوب

وأنت ذرة من الدماء والجراح.

ماذا تعنى تلك الغيمة التي يتراوح الحديث إليها هكذا بين النداء والأمر؟

لو كانت تشير إلى سحابة فعلية يضرع إليها الشاعر لما كان هناك سبب
لدمغها بالتناثر والذوبان العبثي قبل أن تمطر، ولما كان ثمة مبرر لهذه الحمية التي
تتلبّسه وهو يهتف بها مستصرخاً كي تنفجر خصباً ونماء! عندئذ يأتي دور التوازي
في صيغة النداء ليقوم التوازن بين طرفي الدلالة :

وأنت، يا شاعر واديك، أما تؤوب

من سفر يطول في البطاخ

حيوية الخطاب الشعرة عند السياب

تراقص النهر

وتلثم المطر

أما سمعت هاتف الرّواح؟

"خام وزنبيل من التراب

وآخر العمر ردّى". ويطلع القمر.

فأبرق، ارعد، أرسل المطر

قصائد احتوى مداها دارة العمر.

يا غيمة فى أوّل الصباح

يا شاعراً يهّم بالرّواح

وودّع القمر.

هنا تكتمل جماليّاً بنية النصّ الشعريّ، بعد أن أشبعت دوائر الخطاب بهذا التوازي الفادح بين غيمة الصباح وشاعر الوادى فى مجموعة أفعال الأمر ذاتها، بعد أن انسرب إليها بشكل خاطف هاتف الرّواح الذى يحاورها من داخل الوعي العميق بقدر الإنسان ينذرهما بحكم الرّدّى، لكنّه لا يقوى على الحيلولة دون فعل الانبثاق العظيم : طلوع القمر. عندئذ تعود لتتوخّد من جديد على صعيد الخطاب المتتالى، تلك الغيمة الباكّة مع الشّاعر الذى يهّم بتوديع الكون بعد أن يكون قد أضاءه مليّاً بأقمار الشّعر. فتقوم وحدة المنادى ومن تتوجّه إليه أفعال الأمر وصيغ المستقبل بدور الجهاز العصبى المكشوف الذى يمنح النصّ بدايته ويضفى عليه تلك الصبغة الحيويّة، حتّى وهو ينذر صاحبه بتوديع الحياة؛ إذ إنّهُ سيظلّ يسكب عبر كلماته الشعريّة ضوءه القمريّ الفاتن.

لعبة الأقواس :

فى تعليق مقتضب يثبته السيّاب فى هامش إحدى صفحاته يشير إلى أن الأقواس لا تعنى بالضرورة تضميناً لكلام آخر، ثمّ يسكت عمّا تعنيه حينئذ. ولعلنا

حيوية الخطاب الشعري عند السيّاب ———
 قد لا حظنا في القطعة السابقة تحديد علامات التنصيص لما قاله هاتف الرواح "خام وزنبيل من التراب. وآخر العمر ردى" ويظلّ بوسعنا حينئذ أن نتحدّث عن تقنيّة "التناص" في خطاب السيّاب الشعري دون أن ننقل على القارئ بالجهاز المفاهيمي النظري الذي يدعمها، اكتفاء ببهاء المشهد الشعري الخصب وهو يوظفها لإنتاج دلالاته الحركيّة عند السيّاب. وعندئذ ندرك مدى جرأته المبكرة في استخدام هذه التقنيّة بوعي كبير يجعله يمزج مستويات خطابه الشعري بعناصر سردية وشعبيّة ورمزيّة وأسطوريّة، بأبيات من شعراء سابقين عليه، وفلذات ممّا قاله من قبل، وجمل ممّا كان يعرفه معاصروه وضاعت الإشارة إليه، لكن أثر التحام أجزاء الخطاب ما زال ماثلاً أمام العيان، حيث يقوم التخالّف في اتجاه الخطاب الاستراتيجي والتفاعل بين طرفيه بمهمّة توليد معناه الجديد. ولما كانت جميع نصوص السيّاب حافلة بأشكال عديدة من هذا التناص فإنّ حسناً أن نلتقي بقراءة مقطوعة واحدة من شعره السياسي الساخن كي نتبين طريقته في هذا التوظيف، وكيف تتخلّل أدواته الأسلوبية جميع مستويات تجاربه الشعرية.

عندما يصف السيّاب مدينته العظمى "بغداد" بأنّها "مبغى كبير" يهرع في هامش الصفحة ليثبت أنّ القصيدة قد "كتبت في العهد المباد قبل ثورة ١٩٥٨"، ويشكك نقّاده في مصداقيّة هذه التقية، لكن بوسعنا أن نريح ضمير السيّاب ونفهم "بغداد" هنا باعتبارها نموذجاً للمدينة العربيّة في جميع الأقطار، قبل الثورات بوعدها أيضاً، ما دامت لن نعرف أنوار الحداثة ولم تسطع عليها شمس الديموقراطية. لكننا لا نريد أن نتناول بالتحليل الدلالة السياسية للقصيدة، بل تتبع كيفية تولّدها عبر تحاور أجزاء القول الشعري. فنلاحظ على الفور أنّ القصيدة لا تمضى بطريقة غنائية وصفية مألوقة؛ بل تعد إلى تقطيع بعض المشاهد السردية وتوزيعها على أسطر تعتمد على النقابل التشكيلي فيما بينها بحيث يتخلّق فيها لون من تناصّ السياقات المتوازية، فهو يقول في المطلع :

بغداد؟ مبغى كبير

(لواظظ المغنيّة)

كساعة تتكّ في الجدار

حيوية الخطاب الشعرة عند السياب
في غرفة الجلوس في محطة القطار

يا جثة على الثرى مستلقية

الدود فيها موجة في الّهيب والحريز

فالقوس الذى يفتحه الشاعر مباشرة بعد المطلع المثير يفصل بين المدينة ومعادلها الموضوعى : لواحظ المغنية، وهو لا يضيف عليها أية صفة مباشرة تسمها بالعهر، بل يعمد إلى خلق سياق سردي، عبر تشبيه طريف لها، لا يستخلص منه سوى الآلية الرتيبة لتكآت الساعة، والعمومية المفصولة في محطة القطار. لكنه عندما يغلق القوس يظلّ التناظر الإيقاعي والدالّى بين المغنية والجثة المستلقية يخترق حاجز القوس ليوحّد بين أطراف التعادل، ويجعل من مظاهر الترف المادى فى المدن العربية موجة دودية من الّهيب والحريز تغلق المقطوعة برويها المكروور. فقصة "لواظظ" التى اقتطعت بعض فلذاتها، ولم ترو بقية تفاصيلها تتقاطع مع الجملة الهجائية "بغداد.. يا جثة" لتدمج سياقين : أحدهما غنائى خطابى، والثانى سردي مبهم، فى عملية تناسّ حاذق، لا يشترط لنجاحه العثور على مصدره أو تكملته، بل يكتفى فى تفعيله بما يبثّه من تقاطع وتواصل واختراق لحاجز الأقواس.

وتأتى الجملة الشعرية الثانية بتقاطع من نوع آخر، كأنه شرح وتعميق لاهث عبر نموذج آخر من التقابل التماثلّى :

بغداد كابوس : (ردى فاسدُ

يجرعه الراقذُ

ساعته الأيام، أيامه الأعوام، والعام نير:

العام جرح ناغز فى الضمير)

وهنا نجد أنّ عملية التنصيص بالقوس لا تعزل نموذجاً سردياً كما سبق، وإنّما تورد تعقياً ممعناً فى تمثيل الكابوس بطريقة تعبيرية لافتة؛ فأبرز ما يبهظ الإنسان فى الكابوس هو تطاوله الزمنى، ويتمّ أداء هذا التطاول هنا باستثمار طريقة شعبية معروفة عبر "تداخل الإسناد" الساعات الأيام، الأيام أعوام، العام نير" وهو النموذج

حيوية الخطاب الشعري عند السياب ———
ذاته الذى يستخدم مثلاً فى حكاية "البيضة والدجاجة والقمحة والحداد إلخ". ولكنّ
الشاعر لا يلبث أن يغرس الكلمة الأخيرة فى وجدان المتلقى عندما يصبح "العام
جرح ناغر فى الضمير". هنا يوهم الشكل باستمرار صيغة التناصّ وتداخل السياقات،
لكنّه لا يتمّ إلّا على مستوى التماثل فى نموذج الإسناد بين اللّغة الفصحى والشعبية
فى أساليب الأداء؛ حينئذ تلجأ الصيغة الشعرية إلى حيلة القافية لإغلاق الدائرة
المفتوحة وإشباع الجملة باكتمال الإيقاع، وكأنّ إغلاق القوس ليس كافياً لهذه الوظيفة.
بيد أنّ القفزة المدهشة التى تقوم بها الأبيات التالية تحقّق واحداً من أنجح نماذج
التناصّ فى الشعر العربى المعاصر دون حاجة لوضع الأقواس أو التقاطع عبرها :

عيون المها بين الرصافة والجسر

ثقوب رصاص رقشت صفحة البدر،

ويسكب البدر على بغداد

من ثقبى العينين سلالاً من الرماد

هنا ليس بوسع مدينة عربية أخرى أن تحلّ محلّ بغداد وعيون مهاها الساحرة،
فبغداد التى أصبحت مبعى يمتهن الحبّ انتهكت قداسة تاريخها العاطفى وخيّت ظنّ
شاعرها القديم "على بن الجهم" الذى يقال إنّها قد نجحت فى تحضيره وتقيفه وترقيق
حياته ولغته، حتى نسى كلابه وتيوسه البدوية، فقال فيها بعد الشطر الأوّل :

جلبن الهوى من حيث أدرى ولا أدرى

لكن بغداد المظاهرات والثورات الدامية تجعل عيون المها ذاتها :

ثقوب رصاص رقشت صفحة البدر.

فتبرز أمامنا صورة الحادثة الشعرية وهى تتمزق لتجرّ وراءها حادثة
الحياة، عبر هذا الإسناد الانحرافى المدهش. وتمتدّ صورة ثقوب الرصاص فى
صفحة البدر لتخترق ضمير الشاعر بدر، فتجعله يسكب على مدينته الغادرة - بدلاً
من ضوءه الغامر الحنون السحرى - سلالاً من الرماد، وبدلاً من شعره الرومانسى
نفحة سيربالية محدثة . ويتجلّى حينئذ أنّ التناصّ الذى يذهلنا لا يقوم بين السياب
وهذا الشاعر البدوى المدجّن فحسب، وإنما يقوم أيضاً بينه وبين كلّ من "إليوت"

حُبوبة الخطاب الشعرة عند السياب —————
 و"لوركا". فهذا البدر المنقوب يبدو أنه قد انفلت إلى قصيدة السياب من أقمار
 لوركا الرمادية التي طالما سكبت الحزن على مدينة نيويورك عندما زارها
 وغازلها وهجاها . كما تدفق هذا "الرماد" - حتى صار شلالاً - عبر أربعاة إليوت
 الشهير الذي طالما تملأه السياب . وهنا نشهد في أربعة سطور شعرية فحسب
 تمازج أربعة عوامل شعرية بما يفصلها من أماد زمنية ومكانية، منصهرة
 عناصرها كي تشف عن هذه الرؤية الحداثية الفائقة.

وتلعب الأقواس - مرة أخرى - دوراً هاماً في تمايز أجزاء الخطاب الشعري
 واختلاف وجهتها الدلالية وتفاعلها، دون أن يكون ثمة دليل ملموس على إقام كلام
 آخر في النص. وهل هو لنفس الشاعر في مرحلة مختلفة، كما يحدث كثيراً عند
 السياب الذي ينمى لغته ورموزه ويعيد استخدام لوازمه الخاصة، أم أنه مجتلب من
 سياق خارجي كان معروفاً عنده وعند قرائه، ثم لم يعد بنفس الدرجة من البداة
 والوضوح بعد تغير القرائن الحالية، دون أن يبقى في المقال ما يشير إليها :

وتعصر الدورب، كالخيوط، كلُّها

في قبضة مارده

تمطُّها، تشلُّها

تحيلها درباً إلى الهجير.

وأوجه الحسان كلهن وجه "ناهده"

(جبيبتى التى لعابها عسل

صغيرتى التى أردافها جبل

وصدرها قُلل)

ونحن فى بغداد من طين

يعجنه الخزاف تمثالاً،

دنيا كأحلام المجانين

ونحن ألوان على لجها المرتج أشلاء وأوصالاً.

حيوية الخطاب الشعري عند السياب ———
 ففي سياق تمثيل قبضة السلطة الباطشة التي تسحق فردية الإنسان وتمحو إنسانيته، وتطحن الأشياء وتحيلها إلى هجير تتحول كل النساء إلى موضوع شبقى بحث مثل ناهدة - لعلها من معالم المبعى البغدادي الصغير - ويأتي التغزل بمفاتها الجسدية المثيرة للشهوة ليمثل فاصلاً مرحاً وموجعاً بين شطري الرحي التي تسحق بغداد وأهلها وتجلعهم عجينة خزاف يشكلها بطغيانه كما يريد . فوجهة المعنى قبل القوسين وبعدهما مخالفة لما بينهما، لأن إيقاع الأسطر الشبقية وجودى مفتون، وما حولهما عدمى مطحون، ويلقى هذا التخالف ذاته في نفوسنا ثقل القرار الدلالي العميق . أما مصدر هذه الأسطر المقوسة، وهي هي قطعة من أغنية شعبية عراقية رائجة، تشبه ما يشيع في الريف المصري مثلاً عن مرمر النهدين، وجبل الردفين، ولعاب الغانية العسلى، فإن ذلك يظل سؤالاً مفتوحاً لا يعوق تلقينا لهزات التخالف النصي وما ينتجه من فعالية جمالية، كما لا يعوق الشعور الذي يتولد بشكل غير مباشر لدينا ونحن نقابل هذا النوع من الهوى الغريزي الشبق بعشق مثالي آخر كانت عيون المها قد علمته لشعراء بغداد في عصرها الذهبي السابق.

الأسطورة وصناعة الرمز :

كان السياب واعياً بتوظيفه المنتظم لهذه التقنية التعبيرية التي أجاد استثمارها منذ بداياته، عندما أطلع على مسودة الفصل الذي ترجمه "جبرا إبراهيم جبرا" عن الأسطورة من كتاب "فريزر" الشهير "الغصن الذهبي" ومنذ عاين كبار أساتذته الشعريين : إليوت وسيتويل ولوركا، وهم يتعمدون بماء الأسطورة في صناعتهم للرموز الشعرية، فأخذ شاعرنا يدافع بلغة نقدية جدلية عن هذا الموقف بقوله : هناك مظهر مهم من مظاهر الشعر الحديث، هو اللجوء إلى الخرافة والأسطورة؛ إلى الرموز. ولم تكن الحاجة إلى الرمز، إلى الأسطورة أمراً مما هي اليوم، فنحن نعيش في عالم لا شعر فيه، أعني أن القيم التي تسوده قيم لا شعرية، والكلمة العليا فيه للمادة لا للروح. وراحت الأشياء التي كان في وسع الشاعر أن يقولها، أن يحولها إلى جزء من نفسه تتحطم واحداً فواحداً، أو تتسحب إلى هامش الحياة. إذن فالتعبير المباشر عن اللاشعور لن يكون شعراً. فماذا يفعل الشاعر إذن؟ عاد إلى الأساطير،

حيوية الخطاب الشعرة عند السياب
إلى الخرافات التي ما تزال تحتفظ بحرارتها لأنها ليست جزءاً من هذا العالم، عاد إليها ليستعملها رموزاً، وليبنى منها عوامل يتحدّى بها منطق الذهب والحديد^(١).

ما يهمنى في هذا الدفاع هو ما يتجلى فيه من شعور السياب بالحاجة الملحة إلى صناعة الرّمز من المواد الأسطورية أو غيرها، نظراً لأنّ العناصر التعبيرية المباشرة قد فقدت فاعليتها، وانسحبت إلى هامش الحياة. ومن ثمّ فإنّ الأسطورة - والأسطورة التي تتمثّل في تحويل العادى إلى أسطورة - هما اللذان يعيدان الشّعور إلى قلب الحياة النابضة بالحرارة وبراعة البكارة. ودعك ممّا يشفّ عنه تعليل السياب من صبغة مثالية واضحة، عندما يسمّ عالم اليوم بالمادية والفقر الرّوحى والخلوّ من الشّعور، فهذا شأن الشعراء فى إحساسهم بضرورة رسالتهم للكون، وإلّا فمتى كان هذا العالم ممعماً بالشّعور ومحكوماً بهيمنة الرّوح النقى الخالص لدى من يعيش قبل أن يحيله التّاريخ إلى أسطورة؟ أقول : دعك من ذلك ولنتأمّل نقدياً طريقتّه فى بناء رموزه واصطناع أساطيره.

ومادمنّا قد مضينا فى قراءة الحداول الإحصائية والاهتمام باستخلاص نتائجها الكلية الدالّة فإنّ بوسعنا الإشارة إلى أنّ جملة العناصر الأسطورية التي يوظّفها السيّاب ابتداء من ديوانه الناضج "أنشودة المطر" تبلغ (٣٦) عنصراً يتكرّر ذكرها (٢١٧) مرّة. وأنّ الإشارة إلى المسيح والصلب تتمنّع بأعلى نسبة تكرار فى هذه الرّموز إذا تبلغ (٦٥) مرّة، تليها الإشارة إلى تمّوز وعشتار التي تصل إلى (٤١) مرّة، ثمّ قابيل وهابيل التي تستخدم (٢٤) مرّة، والسندباد الذي يتكرّر (١٤) مرّة. ومعنى هذا أنّ الانطباع الشائع عن إسراف السيّاب فى استخدام الأساطير الغربية دون العربية الشرقية غير صحيح. وقد أفردت بحوث أكاديمية لتوظيف السيّاب للأسطورة تحفل بكثير من التفاصيل التي تغنيّا عن الإفاضة فى هذا الجانب، وتدفعنا إلى الاهتمام بما يميّز الأسلوب التعبيريّ به من خلق الأساطير الخاصة - وهو ما نسمّيه بعمليات الأسطورة - ضمن آليات الترميز الشعريّ العامّ.

(١) انظر : مجلّة شعر، العدد الثالث، السنة الأولى، نقلاً عن مقدمة أعماله الكاملة، الجزء الأوّل بيروت ١٩٧١ ص.

حيوية الخطاب الشعري عند السياب ———
وصناعة الرّمز الشعري غير قاصرة بطبيعة الحال على هذا المذهب
الرّمزي ذي الخصائص المكثفة والتقنيات المعقّدة في تكوين الرّموز وتوظيفها،
بحيث تمثّل الاستراتيجية القصوى لمجموع أدوات التعبير الأخرى. أمّا في الأداء
الشعري الذي يخضع لاستراتيجيات أخرى، كما هو الحال في أسلوب السياب
الحيوي، فإنّ صناعة الرّموز تتبع آليات أقلّ كثافة وأكثر شفافية تهتمّ بالتوصيل
الدلالي والشعوري ولا تعتمد على مجرد الإيحاء المبهم العميق. وهناك معايير
نقدية لقياس الرّمز في النصّ الشعري من ناحية الطّول والعمق، وهي تعتمد في
جمالها على درجتي الانتشار والكثافة ومداهما. إذ يمكن للرّمز أن يستغرق القصيدة
بأكملها، ويمكن له أن يشغل جزءاً هاماً منها يقع في جملة مقاطع أو أبيات. كما
يمكن له أن لا يمتد بهذا الشكل، بل يظلّ محصوراً في نطاق محدود من القصيدة،
الأمر الذي يؤثر في عملية التشكيل الرّمزي ويحدّد مداها نوعياً. من هنا فإنّ
استمرار الرّمز على طول القصيدة كلّها أو مجموعة القصائد لا يمثل وحده العالم
الحاسم في الترميز، بل تضاف إليه طبيعة الرّمز ذاته، ونوع العلاقة التي يقيمها
بين المستوى اللغوي والعاطفي للتعبير، ومدى تواتر المؤثرات التي تؤدي إلى
الحدس بدلالاته. وحينئذ يمكن لنا أن نبيّن مستويات الرّمز طبقاً لدرجة شفافية
المادّة الاستعارية التي تقدّمه. فكّلما اشتدّت كثافتها حجب ما تشير إليه وأصبحت
أكثر دخولاً في مجال الرؤية بما يترتب على ذلك من تحولات أسلوبية. وعلى هذا
فإنّ التقسيم الأوّل للرّمز يتدرّج في مجال التخييل وطاقاته من الرموز المعتمة
التي تستجيب مع ذلك للتحليل النصّي الكاشف إلى الرموز التشكيلية التي تقدّم
بذاتها صورة أيقونية دالة، حتّى نصل إلى تلك الرموز الغائرة التي لا تترك لدى
المتلقّي سوى آثار استجابة عاطفية بعيدة. وعن طريق الرّبط بين هذين المستويين
من الانتشار والعمق يمكن للباحث أن يقيس أهميّتها ودلالاتها^(١). وقد مارس
السياب صناعة الرّمز الشعرية بطريقته التعبيرية الخاصة، فبعضها يمتدّ عبر عديد
من القصائد، مثل "المطر" في "أنشودة المطر" ومثل "جيكور" و "بويب" في دواوين
مختلفة كما أشرنا إلى ذلك من قبل، وبعضها يقتصر على عدّة قصائد محدّدة مثل
"وفيقه" في ديوان "المعبد الغريق".

(١) انظر: -Bousono, Carlos: Teoria de la expresion Poetica. Madrid 1966. Pag 135-136.

حيوية الخطاب الشعرة عند السياب ———
ونريد أن نتوقف عند هذا النموذج من الترميز في خطاب السياب الشعري حتى نتأمل آلياته ومداه. فوفيقه هي بنت صالح السياب ابن عم جدّه عبدالقادر، ويقول مؤرخوه إنّها كانت صبيّة جميلة في سنّ الزواج عندما كان بدر يحلم بها أحلام المراهقة الباكّة. غير أنّ التقاليد والعادات العائليّة كانت تمنعه أن يغازلها أو يذكرها في شعره، ومع هذا ظلّت ولو في الخفاء مثله الأعلى الممتع حتى نهاية حياته، وكانت قد تزوّجت وماتت وهي تضع مولودها في حدود عام ١٩٥٣^(١). وقد تحولت في رأي بعض النقاد بحيث أصبحت تجمع في طبيعة حياتها وموتها بين بدر وأمه. فهي فتاة من عائلته ماتت أمّها وتركها يتيمّة كما حدث لبدر، أي لأنّها في شخصها تمثّل مشكلة بدر، وهي في موتها تمثّل الأم^(٢). وقد تفيدنا هذه البيانات في تفسير الطابع المثالي والميثولوجي الذي يضيفه الشاعر على هذه الشخصيّة، وتحديد طريقة انبثاقها المتأخّر في شعره بعد أن تحولت إلى ذكرى بعيدة لا تحوق عمليّة الترميز

فإذا ما طالعنا القصيدة الأولى التي تمّ فيها هذا التحول من مجرد ذكرى مراهقة إلى رمز كلّ يتذرّع بإطار خارجي مادي هو "شباكها"، يضيف عليه من الدلالات ما يتجاوز كلّ تأكيد معناه الحسّي المباشر، وجدنا أنّ الوسيلة التي يصطنعها السياب لتحقيق هذا التحول الوظيفي تتمثّل على وجه التحديد في خلق مجموعة من المؤشرات السياقية المصاحبة ذات طابع ميثولوجي في معظم الأحيان، لإحاطة "شباك" وفيقه بهالة تخيليّة تخلع عليه إحياءات رمزيّة ليست موحدّة الدلالة، فهو يقول عنه :

شباك وفيقه في القرية

نشوان يطلّ على الساحة

(كجليل تنتظر المشيه

ويسوع) ينشر ألواحّه.

(١) انظر : عيسى بلاطة : بدر شاكر السياب حياته وشعره، بيروت ١٩٧١ ص ٢٥/٧٢.

(٢) انظر : إحسان عباس : بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره بيروت ١٩٧٢ ص ٣٩٣.

حيوية الخطاب الشعري عند السياب

إيكار يمسح بالشمس

ريشات النسر وينطلق،

إيكار تلقفه الأفق

ورماه إلى لجج الرمس.

فالفصة الأولى التي يضيفها على الشباك أنه نشوان، أى فى ذروة الوجد بالحياة، وهذه مفارقة واضحة، فوفيقة - الفتاة - قد مانت منذ سنوات بعيدة، وشباكها يغلفه النسيان لكن مخيلة الشاعر تبعه وتجعله يطل على القرية، وهو يتفادى تسمية هذه القرية حتى لا يثير نزاحاً فى الإحياءات يشتت تأثيرها، بيد أنه يربطها بمكان آخر عبر توظيف إحياءات القداسة فى أرض المسيح وهى تنتظر بعته. ثم لا يذهب إلى أبعد من ذلك فى استثارة الدلالة الرمزية للبعث وتجاوز الزمان، بل ينتقل فجأة بإيقاع متلاحق إلى رمز مضاد، يتمثل فى أسطورة إخفاق "إيكاروس" الذى حلق فى السماء بجناحين من الشمع لم يلبث أن ذابا عند اقترابه من الشمس فسقط فى لجة الرمس وهو يحاول تجاوز المكان. لكن هذا الاقتباس لو تأملناه يظل معلقاً فى فضاء القصيدة؛ إذ يعز على الشاعر أن يربطه بشباك وفيقة بتشبيه أو استعارة أو غيرهما من أدوات التعالق. إنه يظل مجرد عنصر سياقى مصاحب يضيف إحياءه - غير المترابط - على ظلال الشباك، ويتعين على القارئ أن يحس ولو بشكل مبهم بنوع العلاقة بين هذه العناصر. فأسطورة "إيكاروس" الدالة على إخفاق نشدان المستحيل تومض بظلالها الثقيل على النص الذى كان يسعى لبعث شباك وفيقة وبث الحياة فيه، عندئذ يعود إليه الخطاب يبغي تحريكه :

شباك وفيقة يا شجرة

تتففس فى الغبش الضاحى

الأعين عندك منتظرة

تترقب زهرة تفاح

وبويب نشيد

والريح تعيد

أنغام الماء على السعف

حيوية الخطاب الشعرة عند السياب
تتضافر غنائية الإيقاع الموسيقى في هذا المقطع الرّاقص مع نزعة العودة
إلى الأصل الفطري للشبّاك عندما كان شجرة تتنفس في الصّبح ومثله، وتتساقط
عليه خيوط الرؤية وتحوطه حالات الترقّب حتّى تتفتّق فيه الحياة وتبزغ في شكل
زهرة، تتضافر هذه العناصر لتتميّ وتعرّز ديبب الحياة فيه، بما يجعله يقترب من
إمكانية تحقيق معجزة النشر. عندئذ تشرّب بدورها بقية العناصر الأسطورية التي
تنهض من شعر السياب ذاته لتسهم في موكب التّخليق، فيأخذ "بويب" - النّهر الذي
جعله ميثولوجيا - في الإنشاد، وتلعب الرّيح بأنغام الماء على "سعف النّخيل". إنّ
وحدة الطبيعة بكلّ ما تحمله من أجنّة أسطورية أسهم السياق النصّي لشعر السياب
في توليد كثير منها تشترك في موكب البعث المحيط بهذا الشبّاك، فيبدأ في التحوّل
إلى رمز لما لا يتجسّد في معنى وحيد لشدة رهافته وإبهامه. وحينئذ يستكمل
الشّاعر مشهده اللامعقول لروحين يتراكان عبر سور الوجود.

ووفيقه تنظر في أسف

في قاع القبر وتنتظر

سيمر فيهمسه النهر

ظلاً يتماوج كالجرس

في ضحوة عيد،

ويهفّ كحبات النّفس

والريّح تعيد

أنغام الماء (هو المطر)

والشمس تكرر في السّعف

شبّاك يضحك في الألق؟

أم باب يفتح في السّور

فتفرّ بأجنحة الأفق

روح تتلهّف للنّور.

حيوية الخطاب الشعري عند السياب —————
 وفيقة التي تنتظر أسيفة من قاع القبر لا تتحول إلى كائن عيشي، فلها حياتها
 هناك في الوجدان العربي المسلم، لم تتحول لحدث، ما زالت تنتظر مرور ظله
 الذي يتماوج كالجرس. هنا نجد السياب يوظف أسطوره التعبيرية المميزة،
 فمفردات النهر والجرس والمطر والكركرة والسعف هي أدوات سيابية حميمة
 اشتركت كثيراً في تخليق الشعرية عنده، والعودة إليها تمثل بعثاً لغوياً يضاهي في
 شحذه لدلالة الرمز الجديد "شباك وفيقة" ما تقوم به العناصر الميثولوجية العامة. أي
 أنه في هذا المقطع يستحث رصيده من الكلمات التي سبق له أن شحنها بطاقة
 تعبيرية فذة على مدى قصائده كلها كي تقوم بدورها في تحريك المشهد وفتح باب
 في سور الحياة والأبدية بسمح للأرواح بالانعقاد والعناق والدخول إلى عالم النور
 المتوحد . هذا الانعقاد لا يلبث أن يفجر بدوره الطاقة الأسطورية الذاتية لديه :

يا صخرة معراج القلب

يا "صور" الألفة والحب

يا درباً يصعد للرب

لولاك لما ضحكت للأنسام القريبة،

في الريح عبير

من طوق النهر يهدهدنا ويغنيها

"عوليس مع الأمواج يسير"

والريح تذكره بجزائر منسية

"شبننا يا ريح فخليها"

في مقطع واحد مكتنز تتلاقى ملحمة المعراج الإسلامي مع ملحمة الأوديسة
 اليونانية، لترتكز على صخرة الأولى وأنشودة الثانية للريح.

"شبننا يا ريح فخليها"

كي تصنع إطاراً رمزياً لهذا الشباك، فلا تطل منه وفيقة من العالم الآخر
 فحسب، بل تبدو منه الشاعر وهي تبحث عن الخلاص والصعود للملكوت الأعلى.

حيوية الخطاب الشعرة عند السياب
بحيث يغدو هذا الشبّاك وقد حدّد منظوراً كونياً متجاوزاً للزمان والمكان. يصبح
شبّاكاً للعالم كلّهُ :

العالم يفتح شبّاكه
من ذاك الشبّاك الأزرق
يتوحّد يجعل أشواكه
أزهاراً في دعة تعبق

استحال الشبّاك الأزرق إلى سماء، وأخذت أشواكه تغرق في دعة الزهور
العاطرة إذا توحّد العالم سلاماً ومحبة، ويتأكّد هذا التوحّد الشعري الموازي للتوحّد
الصوفي والمطاول لسموّه عبر وحدة الأمكنة، وانبثاق الحلم الإنساني الصافي فيها
بالخير والحبّ والجمال :

شبّاك مثلك في لبنان
شبّاك مثلك في الهند
وفتاة تحلم في اليابان
كوفيفة تحلم في اللحد
بالبرق الأخضر والرعد.

أما وقد تحوّل الشبّاك، عبر هذه المتواليات النحويّة والمصاحبات الأسطوريّة
العامة والخاصّة إلى رمز كلّى، بحيث لم يعد عدّة ألواح تطلّ منها فتاة عراقية
تسمّى "وفيفة"، وأصبح منفذاً لروح الكون كلّهُ في وحدة وجوديّة طاغية تجعل الفناء
الوجه الآخر الجدليّ اللازم للحياة والضروريّ للبعث، فإنّ بنية القصيدة تعود لتتكئ
بدورها على النموذج التقنيّ المفضّل لدى السياب وهو الترجيع الموسيقي
والدالّي، لتكتمل دورتها، ويتمّ إيقاعها . لكن مع تعديل صارم في مفاجأته، يدعونا
للتنبّه واستكناه محصلة رحلته الشعريّة :

شبّاك وفيفة في القرية
نشوان يطلّ على الساحة

حيوية الخطاب الشعري عند السياب

(كجليل تحلم بالمشية

ويسوع)

ويحرق ألواح

إن هذا الحريق الرّمزي الأخير لألواح الشبّاك، وقد حل محل نشره وبعثه في المطلع لا يتم إلا عبر جدلية التّوحد البعثي بين الحياة والفناء مرة أخرى. وهو الذي يذرو الرّماد في عيون منافذ الرّوح الكوني كما يحدث في محارق الهند لتتم دورة الولادة الجديدة عند نهاية النصّ، وعندئذ يتراءى لنا نوع من التماثل الأيقوني بين طرفي الإشارة الشعرية، بحيث يحقّق الرّمز انتقالاته الحركية مع تحولات الحياة الماثلة فيه.

وإذا أعدنا قراءة حالات الترجيع المقطعي في خطاب السياب الشعري، ولننذكر فحسب أنشودة المطر، وجدنا أنها كانت تتضمّن دائماً مثل هذا التعديل الأخير الذي يرمي لحركة النصّ ويشير إلى نموذج اللّولبي، فهو ليس دائرة مغلقة، بل مجموعة من الدوائر المتداخلة، عبر عدد من التقنيات التعبيرية المتصافرة، يقوم فيها الترجيع والإنشاء والتناصّ والأسطرة والرميز بالدور الأساسي في تكوين بنية النصّ وتوليد دلالاته المشعة، طبقاً لاستراتيجية حيوية فعالة تحقّق درجة عالية من شفافية التوازن والكثافة النسبية، بحيث لا تقع في الإبهام وهي تحول العالم إلى كلمات.

الأرابيسك الشعري عند عفيفى مطر

الأرابيسك الشعري عند عفيفى مطر (*)

يطلق مصطلح "الأرابيسك" من منظور عالمى على منظومة الفنون الجميلة العربية، وطابعها البنىوى الذى يعتمد على تكرار الوحدات فى أنساق طباقية، سواء كان ذلك فى صلب المادة التى يتشكل منها الفن، أو فيما يلحق بها من زخارف، كما يحدث فى المعمار والرسم والنحت. لكنه قد يتعدى هذه الفنون ليشمل أنواعاً خاصة من الإيقاعات الموسيقية التى تتسم بهذا الطابع. وبوسعنا أن نعتبر تكرار التفعيلات المنتظم فى الشعر العربى خاصية من صميم الأرابيسك، وأن نعد أشكال الجناس والطباق وغيرها من ألوان الزخرف البديعى التى غلبت عليه فى العصور المتأخرة مظهراً لسيطرة هذه الخاصية عليه مع شئ من القصور فى وظائفها الجمالية.

غير أننا نودّ عند إطلاق هذا المصطلح على أسلوب شعري حدث أن نلاحظ فيه عاملاً جوهرياً أكثر أهمية وخطورة من تلك المظاهر الشكلية، يتمثل فى تحقيق لون من الخصوصية المحلية ذات الطابع العريق، بحيث يكون استجابة جمالية لمورفولوجيا الفنون العربية، دون الاقتصار على الجانب الزخرفى المنبثق منها. ويحقّ لنا حينئذ أن نتساءل : أين موقع فنّ الأرابيسك بين التعبير المعتمد على التشخيص وأساليب التجريد الفنّى؟ إذ ليس بوسعنا أن نغامر جزافاً بنسبته المريحة إلى أحد هذين القطبين المتباعدين، فهو لا يقدّم محاكاة لما يبدو فى الحياة الخارجية ولا تمثيلاً عضوياً لخواصها الطبيعية. لكنه فى الآن ذاته لا يلغى الخطوط الهندسية المنتظمة والمتوقعة بقوانينها المميزة وأثرها الوظيفى والجمالى، ولا ينتهى إلى إطلاق التجريد وعفويته وصفاته. إنه يقترح حلّه الخاص عبر تكرار عدد من الوحدات المتجانسة والمتطابقة لتكوين نماذج كلية تشير إلى ذاتها فيما تسعى إلى تحقيق وظائفها الجمالية فى قلب الحياة الخارجية. ومن ثم فإنه يقع فى منطقة وسطى بين التعبير والتجريد؛ لها خواصها الأصلية. هكذا نجد شعر عفيفى مطر، ومعه عدد آخر من الشعراء المصريين والعرب، منهم حسن طلب وغيره، يبنون أسلوبهم الشعري على نمط "الأرابيسك" مع اختلاف الألوان الفرعية ووحدة المصادر العربية الإسلامية، دون أن يكون أحد منهم رهين الغربيتين؛ غربة الزمان

(*) منشورة فى كتاب "أساليب الشعرية المعاصرة".

الأرابيسك الشعري عند عفيفي مطر

والمكان التي نجدها لدى أدونيس ومدرسته التجريدية . الأمر الذي يضعهم على الأعراف بين التعبير والتجريد، في المسافة الواقعة بين النافذة والمرأة، لكنه يدفعهم إلى أن يصنعوا بإخلاص وإتقان منظوماتهم الفنية من المادة التي طوعها أسلافهم وبثّوا فيها عبقريتهم. فشعرهم لا يشفّ تماماً مثل زجاج النافذة عن تجاربهم الحيوية، كما لا يحجب ما وراءه عاكساً صورة من يقف قبالة كما تفعل المرأة، بل يقوم بتركيب عدد من العناصر المتجانسة؛ المخروطة برشاقة واتساق من أرومة الثقافة العريقة ذاتها، تاركاً منافذ صغيرة وظليلة تقطّر الضوء وتعطر النسيم. على أن أبرز خاصية فيه هي بنيته الهندسية؛ إذ يقوم بتوزيع هذه العناصر مثل "المشربية" طبقاً لمورفولوجيا منتظمة وصارمة، لا مجال فيه لأي اختراق أخرق، أو خروج نزق غير محسوب. مادة صورته معجونة بماء واحد، هيكل مقاطعه مخروطة بذات الشكل المدور أو المربع أو المتداخل. قد يبدو ما يترأى من ظلاله التصويرية عبثياً أو لا معقولاً، غير أنه يكتسب قوامه من تشاكله وانساجامه. وإذا كان عالم الجمال الفرنسي الكبير "إتيان سوريو" قد لاحظ منذ منتصف القرن في كتابه عن "تراسل الفنون" العلاقة الحميمة التي تربط فنّ الأرابيسك ببعض الأشكال الموسيقية الغربية فإن متابعة تجذر هذه العلاقة بين التشكيل والشعر العربيين وامتدادها في أصلاب التيارات الحداثيّة قد يكون مدخلاً جمالياً أشدّ عوناً على تحديد خواصها وتجسيد تقنياتها في الأداء الفني.

فإذا حاولنا الإمساك بأهم الخيوط العربية التي يتكوّن منها نسيج القصيدة عند عفيفي مطر خاصة، وجدنا إجماعاً واضحاً على الإحساس بأنه مشدود إلى سرّة الأرض، إلى الطمى والطّين، عند تلك اللحظة الساخنة الآتية التي يمتزج فيها التراب القديم في أديم الأرض بالماء المتجدّد في مرّ السحاب، لصناعة عجينة شعرية ذات نكهة نفّاذة، لا تلبث أن تستحيل إلى أشكال خرفيّة مصقولة، مفعمة بالمفردات والتراكيب التي تستثير بصورها وتهاويلها مخيلانا الجماعي، بما تبعثه من أخلاط وتبثّه من عناصر، تستنفر فينا كلّ الموروث الأنثروبولوجي الذي يعمل في أعراقنا منذ القدم. هذا المعجون المؤلّف من المعرفة والعرفان، من بقايا الفكر وأمشاج الوجدان، الممتزج بعشب الأرض وعطر الأحباب، هو الذي تستنفره خاصّة أشاعر عفيفي مطر بما يضحّ فيها من شهوة الحياة الجديدة.

الأرابيسك الشعري عند عفيفي مطر —————
وكى لا يظلّ حديثنا انطباعياً بحثاً مجافياً لما ينبغي له من دقة موضوعيّة،
بتعيّن علينا أن نعاين واقعة نصيّة محدّدة، وننلمّس فيها أبرز خواص هذا الأسلوب
التي نجملها مقدماً في الملامح التالية :

- استنفار الأعراق وبعث العناصر الحميمة في التّراث الحى.

- توظيف الطّباق عبر تقنيات الإبدال النّحوى والدّلالى.

- تناسق الظّلال اللّونية والموسيقىّة فى بنية هندسية صارمة.

على أن نحفظ دائماً بالمسافة الحيوية اللّازمة بين الفكرة الجمالية من ناحية
ومفاجآت القراءة التحليليّة من ناحية أخرى، حتّى لا نحرّم أنفسنا من غواية النصّ
وإغراءاته المحبّبة . وسنقتصر - لضرورات منهجية - على قصيدة واحدة، حتّى
نتفادى التّفريق واصطياد الفقرات الّتي تعزّز الفرض النّظرى وإهمال ما سواها،
لكنّنا سنضمّ إليها فحسب كلمة الإهداء الّتي صدر بها الدّيوان، لما لها من دلالة
أسلوبية فريدة.

تورية الإهداء :

يقدم محمّد عفيفي مطر لأحد دواوينه النّاضجة الأخيرة وعنوانه : "أنت
واحدنا، وهى أعضاؤك انتثرت" - لاحظ إيقاع العنوان الممدود - بكلمة دالّة
تكشف عن نهجه الشعريّ وأسلوبه الفنّي ورؤيته الإشراقية . كما تكشف خاصّة
عن انتمائه المراوح لسلامة الثقافة الإسلاميّة المخترمة فى صلبه. لا على سبيل
مجرد "أسلية التّصوّف" واتخاذة قناعاً تعبيريّاً، وإنّما من قبيل تهيج التذكّر وتوظيف
العناصر الحيّة فى الميراث الأنثروبولوجى الكظيم، يقول :

"جراة إهداء

إلى محمّد

سيّد الأوجه الصّاعدة

وراية الطّلائع من كلّ جنس

منفرط على أكامه كلّ دمع

ومفتوحة ممالكه للجائعين

الأرابيسك الشعري عند غيفي مطر

وإيقاع نعليه كلام الحياة في

جسد العالم

والجراة هنا فيما نحسب تتمثل في تسمية من يهدى إليه الديوان، لكنها تسمية تعتمد التورية؟ فهل هو محمد رسول الله، أو الشاعر محمد غيفي مطر؟ كلمات وأوصاف مثل "سيد"، "كلّ جنس"، "ممالكه"، "العالم"، ترشّح الإشارة الأولى، وكلمات أخرى مثل "الصاعدة"، "الطلائع"، "إيقاع" قد ترشّح الإشارة الثانية؛ خاصة عندما نقترن بما أصبحنا نألفه ولا بد لنا أن نصير عليه من نرجسية الشعراء الذين لا يتورعون عن اعتبار ذواتهم مركز الكون، فأى الاحتمالين أقرب إلى منطق النص وأسلوب الشاعر؟ أحسب أنّ هذا اللبس المقصود هو جوهر موقف الشاعر؛ فهو يعلن انتماءه إلى ذاته عندما يدعنا نفهم في لحظة خاطفة أنه يقصد كلاً من المعنيين في آن واحد. فمحمد الثاني بدل من محمد الأول، هذه روح التسمية، إنه قد أضمر فيه. بحيث صار يشتمل عليه، قد يشرب ليتطابق معه، مثل بدل الكلّ، أو حتى ليستترك عليه بعض ما فاتته. لكنه دائماً يستثيره ويستغفه، ويلعب معه ويستغفره. والإهداء لأى منهما جراءة ومخاطرة أمام الآخرين من القراء، الذين لا يشاركون الشاعر تماهيه مع الرسول أو تباهيه بذاته، وإن كانوا يفتنون لقصده في التّمويه والتّورية.

الشاعر يحب التأويل ويعيش في رحابه، يتعشق القراءة ويوظفها في قصائده، وهو بمدّ خيطاً رقيقاً للقارئ، يساجله ويناوشه، يحجب طرفاً من المعنى ويظهر آخر، لكنه لا يذهب بعيداً في التعمية والتّغيب، بل يظلّ في تلك المنطقة المقطرة المعطرة بين التعبير والتجريد. يقف على "أعراف الكلام" ينظر يمنة لأصحاب جنّة المجاز الشعري يطلب منهم بعض الماء، وينظر يسرة لأهل نار الحقيقة مبتعداً منها كي لا تلفحه. دون أن يوهم نفسه بالخلط بين الاتجاهات أو إلغاء الحواجز بينها وإنكارها. هذا النوع من الشعرية المتروحة بين العوالم القديمة والأساليب التي تتخلّق في رحم المستقبل لا يصطنع عودة مفتلعة لشذرات مبدسة من التراث، بل يصدر عنه تلقائياً في امتداد عضوى حي، لهذا يبرأ من التناقض عندما تتسجم عليه غلالته الشّفيفة، تمتدّ أعراقه في الدّم الساخن الذّبق، تنبعث خلاياه الحية في النسيج المتولد، لا يمكن له مثلاً أن يتصور الشعر خالياً من أرابيسك الإيقاع، ولا مفرغاً من صورة الذات المتكرّرة، ولا ممزق العبارة المتواردة. مهما استغرق في الاستبطان والطيران، يظلّ "تلاحم النص" الشعري ميزته التي تمنعه من التفتت، وتجسد "الحالة التصويرية" بؤرته التي تحول بينه

الأرابيسك الشعري عند عفيفي مطر —————
وبين التجريد المطلق.

محنة هي القصيدة :

يستهلّ عفيفي مطر قصيدته التي نود التعرّض لها، وعنوانها بالتحديد هو "محنة هي القصيدة" بآية قرآنية تضاعف أثر المحنة في المتلقّي! "ولقد نرى تقلّب وجهك في السماء" إذ يحملنا على إنشاء قراءة جديدة لها، تعتمد على تحريك المتكلم والمخاطب كي يتلاءما مع ظروف التنصيص. فمن الذي يرى الآن هل يظلّ الفاعل هو الله؟ ومن الذي لا يزال يقلّب وجهه في السماء حتّى اليوم؟ لقد استقرّت القيلة وانتهى أمرها وعذابها، لكن من الذي بقي يتعذّب وبأى شيء؟

يبدو أنّ تحريك ضمير المخاطب يتّجه صوب نبيّ جديد هو بقية السلالة الموعودة، هو حامل شقاء البشر ووجه إنسانيّتهم، بل هو صورتها العلوية الوضيئة. لعلّ الشاعر وقيلته القصيدة، لكنّه قبل أن يرضاهما يُمنّحن فيها بشدّة؛ هنا تلعب بقية الآية المسكوت عنها في التنصيص «فَلَنَوَلِّيَنَّكَ قِبْلَةً تَرْضَاهَا» دوراً هاماً في إنتاج دلالاته وتحديد نتائجه مع الموقف الشعري الجديد. من ناحية أخرى فإنّ موقع التنصيص في مستهلّ القصيدة، عبر فقرة مستقلة، ليست فقيرة الإيقاع، يقوم بدور آخر في توجيه استراتيجيتها، وتعديل شفرة إشاراتها التالية، كي تتوافق مع هذا الأفق القدسيّ الرصين. وسنرى أنّ ذلك لن يكون أمراً سهلاً، بل سيتطلّب منا أن نلوى عنق الكلام حتّى يلتئم بما يتناصّ معه، ويستوى عليه في ماء واحد، عندئذ تتلاقى محنة القصيدة مع محنة القرآن، وتصبح الإشكالية المشتركة بينهما هي قضية "الخلق". هي التي تمثّل الخلفية الثقافية العريضة التي "ينخرط" فيها النصّ الشعري في تأمله لذاته، ومراقبته لقرينه المقروء. ومن ثمّ فإنّه يكتفى بالرمز والتلميح، ويقيم دلالاته على أساس منظومة محسوبة من الإشارات الثقافية المضبوطة.

ولندخل مع الشاعر في مقطعه الأول والمطول حيث يقول :

غيمة من رقع الماء الفضاء الدخنة الباهتة

التفت على مغزل الشمس ورياح

ورمادى نسيج فككت عروته حدوة طير ليس

الأرابيسك الشعري عند غيفى مطر
ينقض ولا يعلو،

اهتراءات رفيفات تبعثرن وفي هدايهن
اشتبك الشوك المضى القنفذ الساطع يرعى،
عنكبوت ذهب يقطر منه
الأرجوان.

الليل فى آخر السهل عصافير ينفضن عن
الریش بقايا القطر أضغاث النباتات هباء الذر
والغبشة، يسلمن المناقير إلى دفء الجناحين.
النهار التّم فى أعضائه واصاعدت شيبته من
تحت حنّاء الذرى

الصخرة تأوى للنعاس الرطب والهوة تتأهب
والقرية جرو مرح لاذ به النوم البعيد.

والواقع أنّ المقطع ليس طويلاً كما يبدو لنا، لكنّه يحتاج إلى "طول نفس" غير عادى فى متابعته، لأنّ جملة وعلامات ترقيمه تتميز بهذا الطّول الذى ينجح فى تخليق الأثر الناجم عنه وتوليد الشعور به. فلو احتكنا لهذه العلامات لوجدناه يتألّف من أربع جمل فحسب، تتكوّن الأولى من سطرين وتقف مبتورة بفعل التنوين الذى تنتهى به فى "ورياح"، والثانية من ستة سطور، والثالثة من ثلاثة، والرابعة من أربعة. غير أنّ هذا لا يكفى بدوره كى يفسّر لنا ثقل الأبيات من الوجهة التركيبية. وعلينا أن نتمعّن فى تكوينها النحوى حتّى نستجلى مصدر هذا الثقل. وأحسب أنّه يعود فى الدرجة الأولى لظاهرة بارزة فى هذا المقطع، بل تعتبر ملازمة لجميع أجزاء القصيدة، وهى الاتكاء الشديد فى تكوين علاقات المتواليات اللغوية على نموذج البذل النحوى، بحيث يبدو كما لو كان محور هذه العلاقات ونقطة تكوين رؤيتها التصويرية. فإذا تذكرنا أنواع البذل وطبيعة علاقاته التى تتراوح بين الكلية والجزئية، والشمول والخطأ، وجدنا أنّها يمكن أن تتراءى جميعاً فى صلة الرّمز التالى بما يسبقه دون فاصل من عطف أو وقف. لكنّها لا تشمل

الأرابيسك الشعري عند عفيفي مطر ———
 صراحة على الضمير الذى ينبغى أن يربط البذل بالمبدل منه. هنا تقع العلاقة بين
 أطراف هذا النسق التعبيري على الطرف المدبب للمجاز الذى يجمع بين الدلالات
 فى دوائر متداخلة، فى تلك المنطقة المترابطة التى يصفها علماء الشعرية بالميوعة
 والإبهام، ويصبح علينا حينئذ أن نرقب التداخلات بين هذه الدوائر فى علاقاتها
 السياقية والاستبدالية معاً، علينا أن نبحت التشكيلات التعبيرية المتوالية عن نموذج
 نحوى ودلالي يبرز هذا التعالق دون أن يحرم الجملة من التذبذب بين الفصل
 والوصل، وهذا يجعل فكرة البذل تتحول إلى تقنية شعرية تكيف طريقة الترميز
 والتخييل فى النص، ولنتأمل بعض هذه الأنساق البديلة فى المقطع السابق :

- رقع الماء / الفضاء / الدخنة الباهتة

- رمادى / نسيج

- الشوك المضىء / القنفذ الساطع / عنكبوت / ذهب

- بقايا القطر / أضغاث النباتات / هباء الذر

فلاحظ أننا حيال منظومات من البدائل الشعرية الطريفة التى تؤدى معنى
 الوصفية الضمنى، دون أن تدخل فى نطاق النعت اللغوى لبعدها عن الاشتقاق.
 لكنها تتخرط فى عمليات الإسناد الوصفية الأخرى التى تقوم بها النعوت والأخبار
 لتكون مجموعة من المتواليات التى تطرح دلالاتها بالاستبدال.

ففى المجموعة الأولى نجد الفضاء بدلاً من الماء والدخنة بدورها بدلاً من
 منهما أيضاً، دون أن يكون بوسعنا أن نرد هذه العلاقة لأحوال البذل المعتادة من
 كلبية أو جزئية أو اشتغال أو خطأ، ولا يبقى حينئذ أمامنا سوى أن نتأول فيها حتى
 تصبح من قبيل الإبدال التصويرى الرمزي، فالماء والفضاء والدخنة عناصر
 متفاعلة ومتداخلة فى تكوين المشهد الرامز لهذا العالم السديمى، وحينئذ نجد أن
 توالى الكلمات هكذا قد أفضى إلى تشكيل رؤية خاصة، الأمر الذى يذكرنا بما
 يقوله علماء الشعرية من أن أنساق الوصف هى أقدر الآليات اللغوية على تقديم
 الرؤية الشعرية. وهى رؤية تمتزج فيها العناصر المتشاكلة والمتباينة لصناعة
 تكوين كلى، وليس من الميسور للقارئ دائماً أن يظفر باستجلاء هذا التكوين
 بطريقة معقولة. إذ كثيراً ما يتضمن علاقات على جانب كبير من الرهافة التى تعز

الأرابيسك الشعري عند عفيفي مطر
على التحليل، ولا تلتقط إلا بالحدس الجمالي الخاطف. ولننظر مثلاً في هذه الحزمة
الأخيرة من العناصر البدئية :

- بقايا القطر / أضغاث النباتات / هباء الذر

فهى لا تتألف من وحدات مبسطة، بل تجتهد فى النقاط أطراف بعيدة لوقائع
مركبة كى تقيم بينها - بالتوالى الاستبدالى - مطارحات دلالية تمنع فى تعقب
تكوين تشكيلى لا يقف عند سطح الظواهر الحسى، بل يحيلها إلى أصداء رامزة
موغلة فى الاستبطان، يتلاشى فيها القطر ولا يبقى منه سوى الندى، وتستغرق
النباتات فى النوم وتطفو أضغاث الأحلام على سطحها وقد ابتلت بهذا القطر،
وتستحيل الصورة كلها إلى هباء ذرى يسبح فى ضوء شعري رقيق . ولو تبادر لنا
أن نبرز حرف العطف الكامن بين هذه المتواليات لقلنا فيها روح الصورة الشعرية
الجامعة لأطيافها المترابكة.

فإذا ما ارتفعنا قليلاً عن سطح النصّ القريب لنرقب وحداته الدلالية وجدناها
تدور حول غيمة رمادية، وليل ونهار، وصخرة وقرية. وهى تمثل فى جملتها
تشكيلاً متجاوزاً ومتجاوزاً، يؤلف بالتناوب والتداخل لوحة تمهيدية ذات لمحات
سردية رائقة؛ إذ لم يبرز الفاعل الأصلي فى النصّ بعد، لكنها تتحرك توطئة
لمقدمه. ويتمّ الإخبار عنها بوحدات إسنادية تصويرية، فالصخرة مثلاً تأوى لنعاس
رطب، والقرية تنام مثل جرو مرج، هناك نسق من التوازنات الوصفية يجعل
المتوالية ذات صبغة "شبه سردية" دائماً. على أن علاقة الغيمة بالليل والنهار مثل
علاقة الصخرة بالقرية ذات طبيعة حلولية أيضاً. هنا تتألف العناصر ولا تختلف،
فالكلام مخيط فى لحمته وسداه، وإذا كان ما يريد قوله فى التحليل الأخير غائراً فى
تلايف النصّ فإنّ بوسع القارئ أن يستشعر أنه ليس مفرغاً بأية حال من المعنى،
بل عليه أن يتمثل قصده وإن اضطر إلى أن يقلب وجهه فى الكلام حتى يهتدى إلى
غايته . وعلى أية حال فمازلنا فى أوّل الطريق :

رجل، وامرأة تفتح فى عروة ثوبها الشفيفين

بخوراً ولباناً زاكياً، تفتح فى الطوق هلال

الأرابيسك الشعري عند عفيفي مطر

خفق نهدين، حفيف المخمل الناعم بالحلمية،
والمرأة تمشى خضرة معنمة فى
هودج الليل ويمشى الرجل النائم يقظان،
يدان انفتحت بينهما عشر عيون يتواشجن مياهاً
وارتعاشاً ودماً تصهل منه الخضرة الدافئة
القمح ربا للركبتين، اخضرت الطينة
أوراق الشفاه اصاعدت عليقة عطشى،
اقتراب، قبلة توشك...
عقد الكهرمان اساقطت حباته وانتثرت
تومض ما بين النجيل الغض تهوى ظلمة لامعة
بين الشقوق
انفتحت ذاكرة الطير، جناح دافئ ينبت ما
بين الحواس الخمس، عش لجثوم الهدأة الخالقة
الأرض وإغراء الشقوق
السنبل، الذاكرة انصبّت بما تحمل من إرث وليل
دوبان الخلق فى الخلق انشطار الخلق فى أعضائه
أقعت وأقعى
عيثا يلتقطان الكهرمان
اشتبك الماء بلحم الأرض فى
عشر لغات حيّة العناب
قمح تنطوى أعواده الهشة، قش، وبشاشات

الأرابيسك الشعري عند عفيفى مطر
تكتسرن، وعرشاً يفسح الهيش، اشرأبت
بهجة الجوقة بالعشب الأناشيد تناوش
السّماء اتّسعت
والأنجم ازدانت بما
يرسم الكحل عليها ازدهرت عليقة القبلة،
صلصال - له النعمة والمجد - ارتوى،
تحت اللسان احتشد الطّيرُ
وكعك الأقرباء السكر الذائب فى ماء الشعير،
احتشدت فى نكهة الحلم حروف المدّ والقصر،
وصلصال - له النعمة والمجد - على يابسة
العرش وقوس الأفق والماء استوى

يستمر فى هذا المقطع - وفى بقية القصيدة - توظيف تقنية الإبدال النحوى والدلالى بكثافة عالية، فإذا كان القارئ قد تدرب على الانتباه إليها فإن حساسيته تجاهها سوف تتضاعف كلما مضى فى صحبة النصّ بحيث يصبح قادراً على الوعى بنتائجها الأسلوبية جماليّاً، وهذا يجعله يدرك الطباق التصويرى بين وحدات الأرابيسك اللغوى ويمزجها تشكيليّاً ورمزيّاً. لكن يبقى عليه لمواصلة القراءة المثمرة ألاّ يقف عند هذه الظاهرة كي لا تأسر فطنته، ويتمعن فى بقية الملامح التعبيرية للنصّ. ونلفت النظر إلى ثلاث ملاحظات هنا :

أولها : يتعلّق بما يبرز فى النصّ من صيغ صرفية ذات بنية متصاعدة ومتشعبة صوتيّاً ودلاليّاً، مثل "اصّاعدت"، "اساقطت"، "انصبّت"، "اشرأبت"، "عيتّا"، تناوش"، وهى أفعال محفزة لدلالاتها بحكم تكوينها الصوتى، ونادرة الاستخدام فى المعجم الشعري المتداول، لكنّها بتوافقها فى تأليف النسق السردى هنا وتشاكلها فيما بينها تضيف على النصّ ألفة مفارقة لغربتها فى ذاتها، أى أنها بذلك تتجح فى تبئير الأثر اللغوى للصياغة الشعرية، عن طريق تكثيف البنية المورفولوجية والدلالية.

الأرابيسك الشعري عند عفيفي مطر
ثانياً : تتجمع عبر هذه الصيغ وغيرها فى مناطق معينة من المقطع حزم صوتية متواشجة، يتم فيها استقطاب عدد كبير من الحروف المتماثلة بتركيز يخرج على التوزيع الصوتى المعتاد ويخلق تياره الإيقاعى والدلالى الفاعل فى النص. يحدث هذا على سبيل المثال، لا الحصر، فى المناطق التالية :

- مع الفاء فى قوله : (تفتح فى.. شفيفين.. خفق نهدين.. حفيف المخمل).
- مع القاف والعين فى : (أوراق الشفاه، عليقة عطشى.. اقتراب.. قبله.. عقد الكهرمان).
- مع العين والقاف أيضاً فى : (أعضائه.. أقعت وأقى.. عينا).
- مع الشين والهاء فى : (أعواده الهشة.. قش وبشاشات.. وعرشاً يفتح الهيش.. اشرأبت بالعشب الأناشيد.. تتاوش).

وإذا كانت الشعرية تتمثل وظيفياً فى تقاطع محور الاختيار مع التركيب فإن أثر هذه الحزم الصوتية الفائضة عن الإيقاع، والممثلة لتجانس الخيوط فى النسيج اللغوى وانتظام ألوانها يكاد يرتبط بوظائف التعويذ والمهمة فى السحر والطقوس السريّة، عندما تتم صناعة تيار صوتى قادر على تخدير الحس وإطلاق الطاقات الكامنة فى اللغة. عندئذ يصبح بوسع المتلقى أن يستجيب بلا وعى للمعنى باعتباره صدق للصوت. فإذا تمثّلنا من جانب آخر الموقف الشبقى العام فى المقطع وطابعه الحميم كانت هذه الحزم الصوتية وسيلة فعالة فى خلق مناخ الهمس والإسرار حيث لا يسمع سوى طق القبلات وحفيف الثياب الشقيقة بموسيقاها التصويرية.

ثالثاً : تنتظم حركة المقطع الدلالية طبقاً "لموتيف" محورية هى العرس الشعبى بعناصره الظاهرة والباطنة. ومع أن الفاعلين فيه يلفهما إطار التكرير المقصود، "رجل وامرأة" غير أننا لا نلبث أن نعثر على مظهر التعريف بهما، خاصة الرجل، عند نهاية المقطع حيث تحشد فى نكهة حلمه حروف المد والقصر ويرتوى صلصاله بماء القبله فيبرز باعتباره الشاعر المشغول بالخلق، كما تتابع المرأة وهى تمشى إليه خضرة معتمة يحيا بها الطين وينثر منها عقد الكهرمان فيصبح عمل الجنس كفاية كبرى عن صناعة القصيدة، فى اشتباك الماء بلحم الأرض فى عشر لغات حية حتى

الأرابيسك الشعري عند عفيفي مطر
يحتشد الطير الصداح تحت اللسان. ويأتى تذوقها من المحيطين به مثل كعك الأقرباء
المكوّن من سكر ذائب فى ماء الشعير. هنا نجد أنفسنا فى واقع الأمر حيال بطانة
سردية سخيّة، تجعل تراسل البديلين المتطابقين : العرس / النظم يتمّ عبر عدد من
الرّموز الغنيّة التى تزداد خصوصتها بهذا الأزواج الجميل.

فعندما يقول مثلاً : "القمح ربا للركبتين" ينشطر هذا النمو الداخلى للسنايل
المباركة إلى وجهتين متوازيتين : إحداهما لصناعة الحياة والأخرى لتكاثر الكلام
الشعري الطيب. غير أنّ الجمع بينهما فى صورة مكثّفة واحدة هو الذى يولد
بالتبادل المعتمد على إحياءات الكلام الثقافية علاقتها المخصبة. ومع أنّ انتشار
عقد الكهرمان بعد أن مضى هودج الليل قد يستحضر لدى بعض القراء المعاشين
للتراث الدينى "حديث الإفك" غير أنّ النصّ يتفادى إثارته بلباقة بالغة، بحيث
تتخفّف الذاكرة ممّا تحمل من إرث لتلمع الأنجم وهى تزدان بما يرسمه الكحل
عليها، ولا يبقى سوى ما له النعمة والمجد فى مقام قدسى ينتهى كما بدأ بحالة
الاستواء على الماء. وحينئذ يتجلّى لنا طابع هذا الشعر الذى لا يستفزّ المأثور ولا
يجرح الحواس والوجدان، بل يغوص فى أحشاء هذه السلالة التى ينبثق منها برفق،
مستثمرًا إنجازاته التعبيرية وصيغه الطينية الأثيرة لخلق عالم مكثّف لكنّه مفعم
بالتجانس والاتساق.

سرعان ما ندرك حينئذ أنّ القصيدة يسرى فيها تيار أفقى موصول، يضيف
عليها درجة عالية من التناغم، الأمر الذى يخفف من أثر البعد وشبه الغياب الذى
تخلّفه دلالاتها المستكنة فى ضمير النصّ الخفى. ويتمثّل هذا التيار فى سريان صوت
القصيدة وتماهيه الواضح مع "الأنا" الشعرية، بحيث لا يكون هناك تجاذب عنيف فى
فواعل النصّ ولا تقاطع حادّ فيما بينها، دائماً نجد صوت القصيدة متقدّماً يمحو
حالات الضلال والتشويش ويعزّز بلورة البؤرة المتمثّلة فى الذات الشعرية كعمود
فقري للنصّ دون مراوغة أو طمس. كما ينتظم فى قصيدة عفيفي مطر عنصر آخر
نمثّل له بالضوء المصفى. فإيقاعات الانتقال عنده هادئة محسوبة، وعلاقات الصور
لديه ممتدّة بارتياح كبير، ليست هناك تكسرات فجائية، ولا اهتزازات ضدية، لا
يعشى بصر القارئ فجأة، بل يغمره بموجات موقّعة بدقّة من الضوء الهادئ والظلال
المتراقصة التى تتبعث من "مشربيّة" التعبيرية، حتّى يصبح بوسعه أن يتفاعل مع
هندسة التركيب الكلى للنصّ، لتتجلّى له رؤية مكيفة لما يطلّ عليه، وشعور ناعم

الأرابيسك الشعري عند عفيفي مطر —————
بالوسيط اللغوي الذي يرى عبره ويكتشف العالم من خلاله.

(يفتح جبروت الصخر مسالكه
والحجارة تخرّ صعقةً
فهل لامستها شفافية اكتساء العظام باللحم
أم تنزل الدهشة من سمواتها العلى فى
صيحة كالصاعقة المرسلة!!
الجسدان ينبعان وتتسع بهما حدود الأرض
ويزحزح الأفق
حنان كأنه الخوف
ورحمة كأنها جيوش الشجر وخيول
القراصة الصاهلة فى ذاكرة المسافر.
جسدان هما الأرض بما رحبت
وأرض هى المسافة المقدسة بين
العبارة والعبارة
إقامة فى القول هى السفر على
أطواف الذاكرة العالقة بجريان
النهر ودوران الريح
والمندفعة بين جزر الرغبة القاسية فى
أن يكتشف المكتشف،
وفى الامتلاء بالجرأة المتوهجة على قول ما
قيل مجدداً
وضرب الخيمة فى متردّم القصيدة

الأرابيسك الشعرى عند عفيفى مطر

وبادية الحداء ..)

يقترن فتح القوس فى هذا المقطع بتكرار كلمة الفتح التى ابتدأ بها المقطع السابق، لكن المرأة هناك كانت هى التى تفتح البخور واللبان الزكى فى عروة ثوبها، أما الذى ينفتح هنا فهو البديل النقيض : جبوت الصخر، وكلاهما كناية مأثورة تصبّ فى افتتاح القول الشعرى. وإذا كانت الأقواس وألعاب التنصيص تعبث بنا فى القصيدة الحدائث عادة لتزيد من أوهام الإبهام، فإنها تقوم فيما يبدو بوظيفة مغايرة هنا؛ هى الكشف على وجه التحديد. إذ يتم تخصيص المقطع المقوس لتضييق المسافة بين البدائل الطباقية حتى تكاد تصل إلى المزج والتحديد بين عمليات التخليق عند اكتساء العظام باللحم وعمليات التعبير عن قياس المسافى المقدسة بين العبارة ونظيرتها، والجرأة المتوهجة على قول ما قيل مجدداً. ما بين القوسين إذن لا يستحضر تضميناً ولا يستوجب دهشة ولا يغرس فى جسد القصيدة سهماً يوجع القارئ ولا يعرف مصدره، بل يعرض صفحة مفتوحة أخرى تزيد الشعر حضوراً شفقياً مظلاً.

الإشارات الواردة فى المقطع، والقصيدة برمتها، تثير الخمائر المستكنة فى الثقافة العربية الإسلامية وتبعث مشاهدتها الرمزية الحميمة، بحيث تقترب بحذر من مجال التعبير القرآنى والجاهلى بينما تنزل إلى منطقة التعبير الصوفى. فالحجارة "تخرّ صعقة" مثلما خر موسى عندما تجلّى له الرب فى طور سيناء، وكذلك «كسونا العظام لحمًا» و«السّموات العلى» و«ضاقّت عليهنّ الأرض بما رحبت». أما الأثر الجاهلى الأبرز فهو صيغة عنثرة الشهيرة التى تكاد تبتلع فى جوفها ما جاء به الشعراء وهى تتشكى لمن جاء من بعد :

"هل غادر الشعراء من مترّد"

وهذا يجعلها تتحفر بعمق فى جسد القصيدة وتثقل إليها هذه الشكوى الأبدية. وبين هذين الطرفين فإن "زحزة الأفق" و "مسافة العبارة" ومصطلحات "السفر" و "الاكتشاف" تنتمى كلها للغة المتصوفة. والمهم أن النسق الذى يأتلف من كل ذلك يمثل سبيكة متجانسة من الوحدات المنتظمة فى تشكيل الأرابيسك التعبيرى، حيث يحجب ويشفّ فى الآن ذاته، ويضيف وهو يكرّر ويكشف المكتشف من قبل ليعيد مرة أخرى ضرب الخيام فى بيداء الفضاء العربى. عندئذ يخفف ضوء التعبير،

الأرابيسك الشعري عند عفيفى مطر —————
ويلعب بألوان التصوير، ويلطّف مناخ الدلالة الشعرية.

وإذا كان البدل قد أدهشنا فى المقاطع الأولى من القصيدة فإنّ التقنيّة التعبيرية اللافنة هنا ليست بعيدة عنه؛ إذ تتمثّل فى نظام النعوت الذى ينتمى للدائرة الوصفية ذاتها، وما تضيفه على التعبير من غرابة أليفة ومحبيّة. وذلك ابتداء من الوحدات الصغيرة حتّى أشدها تركيباً وتعقيداً؛ من أمثلة ذلك :

- شفافية اكتساء العظام باللحم.
- خيول القرابة الصاهلة فى ذاكرة المسافر.
- أطواف الذاكرة العالقة بجريان النهر.
- المندفعة بين جزر الرغبة القاسية.

وهذا يقرب لنا آليّة التصوير فى هذا النوع من الشعر، وهو تصوير يكاد يتخلّص من الطابع الحسىّ التعبيرى دون أن يُصاب بالتجريد العقلى البحت، إذ يحاول الغوص على ما وراء المادّة ممّا لا ينفصل عنها فى نوع من المفارقة القريبة، فاكساء العظام باللحم نموذج للتجسيد، لكن ما تهم الإشارة إليه هنا إنّما هو شفافية عمليّة التخلّق ذاتها. وعندما توصف القرابة بأنّ لها خيولاً فإنّ ذلك لإبراز أثرها البعيد فى الدّم، وانتقال هذا الأثر إلى الذاكرة هو القفزة التى تجعلنا نسمع صهيل القرابة. أمّا أطواف الذاكرة وأطيافها فهى تتعلّق بحركة الطبيعة من ماء وريح، وتندفع مثل العواصف بين جزر الرغبة القاسية. لا تتكئ عناقيد الصور على المعطيات الحسية ولا تنقضها فى الآن ذاته. من هنا فإنّها تحقّق نسبة من الحداثة دون أن تؤدى إلى قطيعة. توغل فى توليف التعبير المكثّف والتقاط الأصداء البعيدة فى محاولة الوصول إلى جوهر الأشياء عبر تجميع ظواهرها المتجانسة واستثمار طاقاتها الفاعلة فى المخيال الجماعى.

بؤرة الصورة المائية :

لا تعتمد هندسة التعبير عند عفيفى مطر على محور الذات فحسب، بل تتخرط فى تصميم تصويرى مكثّف، يمضى فى تجمّعه وتبادلته عبر النصّ حتّى يعثر على نقطة التبئير التى تتراكم عندها أشعته المتناثرة . وتقع هذه البؤرة فى

الأرابيسك الشعري عند عفيفي مطر
 قلب إشكالية القصيدة وصلب محتها بحيث تمثل مركز الإيقاع الموسيقى
 والاستقطاب الدلالي، ولعل المقطع التالي يتيح لنا فرصة متابعة تكوين هذه البؤرة:

نجمة الصبح على وشك الطلوع / بين مابين

السحاب الأصهب الأشهب أقدام من

السعى الهولي على وجه المياه / خطوة

هائلة الوجهة

ماء كل شيء

كل شيء ليس ماء

جسد الأرض فتوق رخوة ينهمر السعى

الهولي عليها بالسحاب الأشهب الأصهب،

قطعان توالى سيرها المحتشد الذائب فى غريتها

الرياح على وجه المياه / وجهة هائلة الخطوة!

كانت رقصة الرياح دواراً قلباً يربط بين

الأفق والطين،

فضاءات النسيج الرمادى انفسخت

يعبرها وهج الإضاءات،

أناراً أفرغ

أم غابة من كل زوجين؟!

وهل هذا الفضاء / سيرة

للشجر المقبل، مرمى لرشاقات

النبال، الصيحة المرسلة الرجوع

وإيدان بوقت الفتح؟! هل

الأرابيسك الشعري عند عفيفى مطر —————
هذا الفضاء / قبة الرحمة بالخلق أم

الأمّة قوس ودم ينزف من

أجوازه مدّاً وجزراً، شهقة سوف

تكون الشهداء!؟

أمّة مستورة هذا الفضاء القبة!؟

الأرض الخلاء / خطوة فى

الفلك الدائر والنار المواقيت!؟

كلام تحته تذاوب الأنجم والشمس

وأمداء الجلاميد ولا يحمله غير القصيدة!؟

هذا هو المقطع قبل الأخير فى القصيدة؛ ونظراً لهذا الموقع ذاته فى البنية الكلية للنصّ فإنّه يتضمّن - على ما يبدو - أبرز حالات التكتيف الإيقاعى والتصويرى . وسوف نقتصر فى تحليله بإيجاز على مقاربة ثلاثة جوانب تعبيرية، تضاف بطبيعة الحال إلى ما سبق ملاحظته من ظواهر أسلوبية تمتدّ فى أنحاء النصّ وتتخلّل أبنيته الصوتية والنحوية والدلالية، هذه الجوانب هى :

- نظام الوقف وطول النفس

- صفاء الصورة المائيّة كبؤرة للترجيع الغنائى

- تراتب جماليّة الفضاء الشعري وانتظامها

وقد لاحظنا منذ البداية طول الجملة الشعرية عند عفيفى مطر، حتّى وكأنّها تمضى مزهوة تجرّ أذيالها عبر عدد كبير من السطور. لكنّ الظاهرة اللاحقة هنا هى تعمّد إلغاء حالات الوقف اللغوى بمواصلة السطر الشعري، بعد وضع خطّ مائل هكذا / ممّا يعنى إشارة لضرورة استمرار القراءة. فى الوقت الذى يتحتّم فيه اتصال نهاية السطر الأوّل بأوّل السطر التالى نحويّاً ودلاليّاً، والنتيجة التى تتجم عن ذلك هى الجمع بين جماليّات النصّ المدور والموزّع على سطور، الأمر الذى يحقّق درجة عالية من طول النفس الشعري من جانب، وألفة التوزيع الخطّى للسطور من جانب

الأرابيسك الشعري عند عفيفي مطر

آخر. يتكرر هذا الصنيع ستّ مرّات في مقطع شعري واحد، فيرفعه إلى مستوى الظاهرة التعبيرية. ويتيح فرصة شتقة لتأمل العلاقات الناجمة عن هذه التقنيّة في توظيف الفصل والوصل، وقياس المسافات بين العبارات في كلّ حالة. ومن الطريف أنّ الشاعر يعمد أحياناً إلى التمثيل الأيقوني البصري لهذه العلاقات كما يحدث ذلك في فضاءات السطور ومساحات البياض، كما يفعل في جملة :

جسد الأرض فتسوق رخوة ينهمر السعي

فكما أنّ الأرض الرخوة قد فتقت فإنّ السطر الشعري الذي يمثلها لابدّ من فتحه بدوره، بوضع مسافة بيضاء بين الصفة والموصوف تستدعي قراءة البياض وترجمته إلى شفرة شكلية تمثّل الرّتق، وهذا يقتضي سكتة قصيرة لا يستدعيها نظام اللّغة ولا الإيقاع. في الوقت الذي ينتهي فيه السطر على صفة تتطلّب وصلها بالموصوف السابق، الأمر الذي ينتقل بعلاقات الفصل والوصل في الجملة الشعرية من الخضوع للنظام اللّغوي المستقرّ إلى تكوين طابع تحفيزي جديد لها.

إذا انتقلنا إلى الصورة المائية وجدناها تبلور بإيقاع سردي أولاً وغنائي ثانياً البؤرة الدلالية للقصيدة. فمنذ مطلع النصّ ونحن نشهد إسقاطاً للنبوة على الشعر عبر تحريك الضمائر في الآية القرآنية، لكنّه لا يقف عند هذا المستوى، بل يعن في استكناه جوهر الموقف عن طريق إقامة التوازي الذي يبلغ درجة الاندماج بين الخلق الطبيعي والخلق الفنّي، وهذا يجعل القصيدة "كوناً مصغراً" يمرّ بالمراحل السديميّة والهولويّة ذاتها التي أشرق بها الكون الأكبر منذ كان عرش الخالق على الماء. عندئذ يتألّه الشاعر وهو يستقطر ماء الشعر ويطوى فضاءاته. لكن هذا القطر لا يلبث أن يتركز كالغيث في جملة غنائية تأتي في صورة أوليّة في بداية الأمر : "ماء كلّ شيء، كلّ شيء ليس ماء" حتّى تكتسب غنائيتها التامة واكتمالها الدلالي في المقطع التالي، فتصبح النقطة المكثفة الأخيرة الجامعة للنصّ بكلّ فضاءاته :

ليس ماء كلّ شيء

كلّ شيء نبع ماء ..

فتقيم بين مفارقة السلب والإيجاب سرّ الخلق في قطرة الماء. لكنّه يصبح

الأرابيسك الشعري عند عفيفي مطر —————
هنا ماء الشعر، إذا خلا منه الوجود فقد معناه، وإذا انبثق غنائياً فيه تحققت ماهيته.
لا يؤدي ذلك بطريقة ذهنية أو فلسفية تفضي به إلى "التجديف" في بحر الكلام، بل
يؤديه بطريقة الشعر المثلى؛ وهى الغناء الصافى المقطر. أما فيما يتعلق بانتظام
المعطيات البصرية فى النص طبقاً للحس العام فإن هذا يتمثل فى إقامة تراتب
محسوب لعناصر الفضاء الشعري المشاكل للعالم الخارجى. وبوسعنا أن نشير
فحسب إلى الهيكل العام لمحددات هذا المجال كى نتبين مدى اتساقه وطبيعته.
فالأفق الذى يرتسم به هذا المقطع مثلاً يدور بين السماء والأرض، وتمضى
العناصر فيه متوازية أو متقابلة، لكنها دائماً فى طباق متجانس. فنجمة الصبح تقابل
جسد الأرض، وبينهما يبدو السحاب كما لو كان سعيًا على عرش الماء، تقوم به
قطعان يمتزج بها الغرين بالرياح، وهذا يجعل الفضاء رمادياً. ثم يحتشد هذا الفضاء
بالشجر الذى تخترقه الصيحات مثل النبال الرشيقة، فتقوم عليه قبة الخلق حيث
تدوب النجوم والشموس الدائرة فى كلمات القصيدة. ومع ما يتخلل هذه العناصر
من صيغ مجازية تصل إلى درجة اللا معقول فى مثل قوله :

"أم الأمة قوس ودم ينزف من أجوازه مدًا وجزراً"

غير أنها لا تلبث أن تتموقع مستورة فى قبة هذا الفضاء من التساؤلات الجزرية،
الأمر الذى يعيدها برفق إلى المنظومة المكانية، ويسمح للقارئ بتنظيم معطيات الرمز
فيها لاستشفاف إمكاناته الدلالية فى الإطار العام للقصيدة. وعندئذ نجد أن المقطع الأخير
من النص ينصب الطباق الأكبر فى التكوين التشكلى العام هكذا :

رجل وامرأة تفتح فى الطوق هلال الوجع

الأخضر، فى عروة ثوبها الشفيفين الرضاعات

بخور اللبن الحى خفيف المخمل الناعم بالإرث وبالوارث

تمشى خضرة مثقلة الخطوة بالوقت وتناى

وهو يمشى مثل الوقت بفوضى الاحتمالات

اشتباك الموت بالقافية الصعبة والماء

الأرابيسك الشعرى عند عفيفى مطر
وينأى

والمدى بينهما متسع الفقر اكتمالات التواريخ

المدى أسئلة الأهل الذين ابتدأوا

ثم انتهوا كي يبدأوا

هل أحد يعرفهم فيه وهل من أحد يعرفه فيهم!!

وهل من أحد يسمع ماء نازفاً فى

طبقات الذاكرة

ليس ماء كل شئ

كل شئ نبع ماء ..

إذا كانت القصيدة جرحاً فى جسد اللغة يفتح ثغرة عند مطلعها المترقب، فلا بد له أن يلتئم مكتملاً عند مقطعها الأخير. يحدث ذلك هنا بتخلق خلايا جديدة تحل مكان ما تمزق فيما عهدناه من قبل. يعيد هذا المقطع نفس صورة الرجل والمرأة، وقد رأينا كيف أنها صورة كنائية عن عملية الخلق التى كانت قد ابتدأت فعلاً حينئذ، أما الآن فقد أوشكت على الانتهاء. لا غرو أن نجد عناصر مضافة هنا تؤذن بذلك وهى تحتفى بطفل القصيدة الوليد. فالهلال الذى انفتح فى الطوق بدل العروة قد أصبح هلال ميلاد الوجع الأخضر، لقد أورك الوجع وأثمر، كما أضيف بدل جديد إلى تلك العروة ذاتها هو "الرضاعات". ودخلت مفردات الإرث والوارث لتكتمل موتيفة العرس الشعبى الموظفة من قبل. كما لم يهمل المقطع الإشارة الحانية إلى اللحظات العسيرة فى الولادة الشعرية، حيث يشتبك الموت "بالقافية الصعبة" - لاحظ كيف بقى النموذج الميثولوجى للخلق الشعرى بعد انقضاء عذابات القوافى التى كان يبيت على أبوابها الشعراء، فيما أصبحوا يرتعون فى فضاء الشعر المرسل الآن - أما المدى الذى يفصل بين الرجل والمرأة، بين الشاعر والإبداع، فإنه أصبح يتسع لكل المتناقضات فى الوجود، للفقر واكتمالات التاريخ، كما أخذت تعمه أسئلة الأهل الذين لا يفتأون يحرضون العروسين على

الأرابيسك الشعري عند عفيفي مطر —————
 الإنجاب دون مبالاة بما يتطلبه ذلك من الشقاء والضنى. لا أحد منهم يستطيع أن
 يسمع الماء النازف في طبقات الذاكرة عند صناعة الشعر، هكذا تعود الصورة
 المائية لتركز بؤرة القصيدة وتصبح آخر كلمة غائبة فيها.

وأحسب أننا لو سألنا الشاعر عن النطفة الأولى التي بدأت بها تلك القصيدة—
 وكان واعياً بها — لما كانت إجابته بعيدة عن هذه الصورة المائية التي تخلقت
 حولها بنية النص . ويبدو أنها صورة مستثارة من الآية الشهيرة {وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ
 كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ} تبحث في إيقاعها عن تفجر الصوت الغنائي . فالماء / النطفة
 المعادل للشعر هو سر الحياة في الكون. وإذا كان سؤال الشاعر غير وارد في
 التحليل النقدي الآن فإن القارئ بوسعه أن يحتكم إلى حالته عند إعادة إنتاج النص،
 حيث يتعين عليه عند الوصول إلى هذه النقطة المائية الأخيرة أن يشرب صفاءها
 ويتأمل تركيزها وهو يقلب وجهه في سماء الفن بحثاً عن معنى القصيدة الذي
 يرضاه، متحملاً في سبيل ذلك محنة الفهم الموازية لمحنة خلق الكلام الشعري.

ويبقى نموذج "الأرابيسك" الذي يمثل بنية هذا النص ويطبع أسلوبه ماثلاً في
 مستويات اللغة الشعرية وهندسة تكوينها وطريقة تبثيرها الصوري، كما يبقى
 متمثلاً على وجه الخصوص في انتظام هيكلها عبر وحدات شعرية منتثرة بشكل
 متراتب، كما يشير لذلك عنوان المجموعة الشعرية ذاتها : "أنت واحدها وهي
 أعضاؤك انتثرت". وتظل محاولة قراءة هذا التشكيل ذاته، على ما يبدو في
 تصميمه من دقة صارمة، مفتوحة لاستكشاف أسرار الضوء المقطر والعطر
 المنساب من طبيّاته.



تعريف بالمؤلف

✽ أمجد ريان

♦ أولاً : دواوين شعرية أصدرها :

- ١- أغنيات حب للأرض..... صدر عام ١٩٧٢
- ٢- الخضراء صدر عام ١٩٧٨
- ٣- أحرق وهج النخيل صدر عام ١٩٨٣
- ٤- حافة للشمس ط١- صدر عام ١٩٨٩
- ط٢- صدر عام ١٩٩١
- ٥- لا حد للصباح..... صدر عام ١٩٩٠
- ٦- أيها الطفل الجميل.. اضرب (قصائد للانتفاضة) صدر عام ١٩٩٠
- ٧- أوقع في الزغب الأبيض..... صدر عام ١٩٩١
- ٨- أمس كائننا صدر عام ١٩٩١
- ٩- مرآة للآلة..... صدر عام ١٩٩١

♦ ثانياً : دواوين شعرية تحت الطبع :

١٠- من ردهة الفندق

١١- بروفيل جانبي

١٢- ست لقطات وبورتريه

♦ ثالثاً : كتب نقدية أصدرها :

- ١- القيمة المهيمنة (دراسات حول أدب إدوار الخراط وقاسم حداد). صدر عام ١٩٩١
(عن دار شعر بالقاهرة)
- ٢- الكتابة عبر النوعية (مناقشة حول أدب بدر الديب) إعداد وتقديم. صدر عام ١٩٩١
(عن دار شعر بالقاهرة)

٣-غالى شكرى بين الحادثة وما بعد الحادثة. صدر عام ١٩٩٦ (عن الهيئة المصرية العامة للكتاب)

٤-الحراك الأدبى. صدر عام ١٩٩٦ (عن هيئة قصور الثقافة)

٥-من التعدد إلى الحياد. صدر عام ١٩٩٧ (عن الهيئة المصرية العامة للكتاب)

٦-من تحريك القلب إلى تحريك الواقع (حول تجربة القاص عبده جبير). صدر عام ١٩٩٨ (عن وكالة الصحافة العربية)

٧-صوت صارخ فى الشوارع (حول أعمال إدوار الخراط). صدر عام ١٩٩٨ (عن الهيئة المصرية العامة للكتاب)

٨-اللغة والشكل (عن الكتابة التجريبية فى الشعر العربى المعاصر). صدر عام ١٩٩٩ (عن مركز الحضارة العربية)

٩-درجة حرارة الغرفة (عن رواية عطلة رضوان لعبده جبير). صدر عام ١٩٩٩ (عن دار الخطاب الجديد)

١٠-صلاح فضل والشعرية العربية. صدر عام ١٩٩٩ (عن دار قباء).

♦ رابعاً : كتب نقدية تحت الطبع :

١١- دور التراكيب اللغوية فى إقامة البنية المجازية - دراسة.

١٢- الشعرى واللاشعرى - مجموعة مقالات.

١٣- نص الحياة - دراسة فى ثلاثة أجيال أدبية.

١٤- ضوء كامل.. فناء كامل - دراسة حول تجربة الشاعر أحمد يمانى.

١٥- من التكتيف إلى التفكيك - رحلة الأدب المعاصر.

١٦- قصيدة ما بعد حداثة بأى معنى؟ - دراسة.

♦ خامساً : مجلات أدبية أشرف على إصدارها وتحريرها :

١- الكراسة الثقافية..... عن دار آتون بالقاهرة ١٩٧٨

٢- كتابات عن دار الغد بالبحرين ١٩٨٥

٣- الفعل الشعرى..... عن دار شعر بالقاهرة ١٩٩٣

٤- أفق عن دار شعر بالقاهرة ١٩٩٤

٥- الخطاب الهامشى..... عن دار شعر بالقاهرة ١٩٩٧

هذا الكتاب

يسعى هذا الكتاب إلى استعراض جهود الدكتور صلاح فضل في مجال نقد الشعر، هذه الجهود التي غطت قوساً واسعاً في تاريخ الشعر العربي حيث تتبّع الناقد هذا التاريخ بدايةً من العصور القديمة مروراً بالعصور القروسطية حتى الآن. لقد نشر الناقد دراسة مهمة عند بيت من الشعر للمتنبى تعد قراءة لحساسية الشعر العربي في هذه المرحلة. ويمكننا أيضاً أن نتأمل بحث الناقد البنيوي لطراز التوشيح في ذاته مرة، وفي رأى الفكر النقدي المعاصر من منظور الناقد في مرة أخرى. كما نتعرف أيضاً على رأى الناقد في تجربة الشاعر أحمد شوقي من خلال مجموعة من الظواهر الأسلوبية التي التقطت بدقة متناهية، ثم يستعرض الكتاب بعد ذلك رؤية الدكتور صلاح فضل لقصيدة الشعر الحر في المصدرين الحضاري والاجتماعي.

وينتهي الكتاب بطرح وجهة نظر شديدة الأهمية حول تجربة الشعر الحدائلي سواء عند الرعيل الأول: أودنيس ومحمد عفيفي مطر وغيرهما ثم الرعيل الثاني في الأجيال التالية.

يساعدنا هذا الكتاب في التعرف على نظرية الناقد الخاصة التي توزعت عبر هذه الرحلة الطويلة مساهماً إلى جوار نقادنا الآخرين في إنعاش مرحلة من أهم مراحلنا المعاصرة هي مرحلة : الحدائلي.

أحمد غريب

